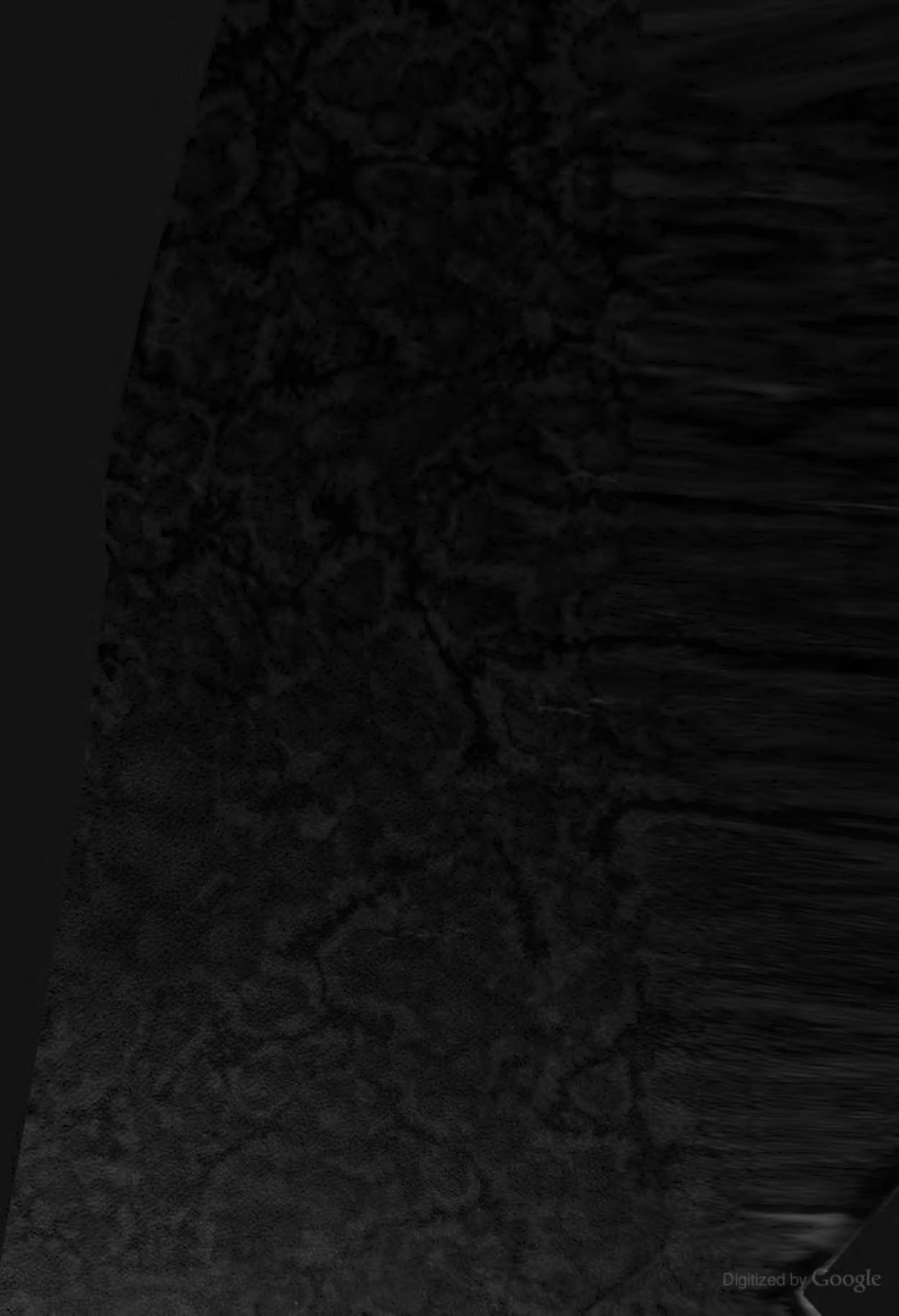


Beethoven.

Eine Kunst-Studie.

Von

Wilhelm von Lenz,

kaiserlich russischem Staatsrathe.

Vierter Theil.

Kritischer Katalog sämmtlicher Werke Beethovens mit Analysen derselben.

Dritter Theil.

II. Periode op. 21 bis op. 100.

Zweite Hälfte op. 56 bis op. 100.

Hamburg.
Hoffmann & Campe.
1860.

Kritischer Katalog

sämmtlicher Werke

Ludwig van Beethovens

mit Analysen derselben.

Von

Wilhelm von Lenz,

kaiserlich russischem Staatsrathe.

Dritter Theil.

II. Periode op. 21 bis op. 100.

Zweite Hälfte op. 56 bis op. 100.

Plus semper intelligitur quam pingitur,
et cum ars summa sit, tamen ingenium
ultra artem est.

Hamburg.

Hoffmann & Campe.

1860.

Erste Abtheilung.

Werke mit Opus-Zahlen.

II. Periode.

Opus 21 bis Opus 100.

(Fortsetzung op. 56 bis op. 100.)

II. Periode.

Op. 21 bis Op. 100.

(Fortsetzung: Op. 56 bis Op. 100.)

Großes Konzert für Pianoforte, Violine und Violoncello Op. 56
mit Begleitung des Orchesters, C Dur. (Gr. Concerto concertant pour Pianoforte, Violon et Violoncelle.) Dem Fürsten Lobkowitz gewidmet. Erschien 1807 (Haslinger) Partitur (Dunst in Frankfurt).

Für Pianoforte allein (Haslinger) das Rondo vierhändig bei Peters (Polonaise concertante à 4 m. tirée de l'oeuvre 56) später bei Cranz, zweihändig bei Spehr. Das Ganze vierhändig von Reißmann.

Beethoven, sagt die Wiener Tradition, hatte bei op. 56 den Erzherzog Rudoph, den Violinisten Weiß und Violoncellisten Kraft im Auge. Da wäre das Werk wohl dem Erzherzog gewidmet worden. Es ist wahrscheinlicher, daß die Veranlassung zu demselben in weiteren Kreisen Wiens gegeben war. Man erklärt sich sonst nicht leicht, wie der mit den höchsten

Ideen, die in der Tondichtung Vertretung fanden, beschäftigte Künstler, dazu kam an eine Konzertante, an eine mehr Personen als der Sache geltende Komposition von diesem Umfange zu denken.

Nach einmaliger Aufführung in den **concerts spirituels** wurde op. 56 wie das Violin-Konzert, wie die Phantasie mit Chor (op. 61, op. 80) zu Lebzeiten Beethoven's nicht weiter in Wien gehört.

Das 1. Tutti (75 Takte) stellt in tiefen Baßnoten ein wie in Stein gehauenes Motiv auf. Eine Meisterskizze des 1. Satzes (Allegro $^4/_4$ C Dur). Mit dem 77. Takt ergreift das konzertirende Violoncello das Motiv als Solo, mit dem 85. die konzertirende Violine, mit dem 97. die Pianofortstimme. Die Eintritte der Saiteninstrumente bilden ein anziehendes Gespräch; mit dem Klavier wird der Satz gangartiger, fällt aber schon nach 18 Takten konzertirenden Styls in ein neues Thema (114. Takt), worauf sich Passagen in den konzertirenden Stimmen entwickeln. Die Saiteninstrumente sind dabei vorzugsweise in den hohen Registern behandelt was vielfach von dem Werke zurückgeschreckt hat. So viel im Einzelnen auch in einem Beethovenschen Konzert gekämpft (**certare, concertare**) werden mag, die Idee muß bei ihm Recht behalten. Das will denn auch hier der erste, mit vieler Kunst zusammengestellte Satz sagen. Der zweite (Largo $^3/_8$ As Dur 53 Takte) zeigt den Symphoniestyl dieser Periode. Tonalität und Rhythmus erinnern entfernt an die Andante der zu der-

selben Zeit (1806, 1807) geschriebenen C Moll-Symphonie (1. Takt der Symphonie-Andante, 3. Takt des Largo). Das Largo ist weniger ein Mittelsatz langsamer Bewegung als ein ernstes Vorspiel zum elegant heiteren **Rondo alla Polacca,** das auf einer Kadenz eintritt.

Die **Polacca** ($^3/_4$ C Dur, 483 Takte), der es nicht an Längen fehlt, machte früh in einem Arrangement Glück (**Polonaise concertante à 4 mains tirée de l'oeuvre 56**).

Das Motiv, die Modulationen (9. Takt E Dur, E obere Terz von C) sind reizend. Man verliere nur nicht die Stimmen aus dem Auge, deren verschiedene Klangverhältnisse eine Abwechselung in das Stück bringen, deren ein Arrangement entbehrt. Beliebt unter den Anhängern vierhändigen Spiels ist besonders ein 2. Thema in A Moll (205. und folg. Takte). Wo man den Satz erschöpft glaubt, wird er erst recht gangartig (Allegro $^2/_4$). Ohne eine Steigerung dieser Art thut es Beethoven nicht (op. 37, op. 58). Ob die $^2/_4$ einer **Polacca** stehen, danach fragt er nicht und läßt aus einer Trillerkadenz das **Tempo primo** schließen.

Mozart hatte 3 Klaviere konzertiren lassen, Sebastian Bach 2, 3 und 4; hier kommt Beethoven mit einer durch eine symphonische Unterlage getragenen neuen Zusammenstellung konzertirender Instrumente. Die Ausführung der Prinzipalstimmen ist schwieriger, als sie persönlich dankbar ist. Das Werk wirkt im Ganzen und im Konzertsaal will die Person siegen. Die 2. Periode wird in op. 56 durch den Klavier-

apparat sowohl, wie durch die Erweiterung der Begleitung zu einem integralen Theil der Idee und die traditionsfreie Behandlung der konzertirenden Saiteninstrumente bezeichnet.

* * *

Op.57. Große Sonate für Pianoforte, F Moll, dem Grafen Franz Brunswick gewidmet. 13 Auflagen. Erschien 1807 (Vienne, au bureau des arts et de l'industrie de Schreyvogel). 23. Solosonate, auf Titeln zuweilen als die 54. angegeben, die nicht existirt (siehe op. 54). Arr. 4händig bei Cranz; für großes Orchester (Sonate oeuvre 57, arrangée en grande Symphonie (?) pour 2 flûtes, petite flûte, 2 hautbois, 2 Clarinettes, 2 Basses, 2 Trompettes à piston, 3 Trombones, Bass Tuba, 4 Timbaliers pour 9 timballes, Violon, Alto, Violoncelle et Basse par Frédéric de Drobisch à Moscou). Für Pianoforte, 2 Violinen, Alt und Violoncello vom Fürsten Castriot Scanderberg. Die Andante mit unterlegten Worten (an die Nacht) für Sopran (Tenor) von Silcher. Clara Wieck und Beethoven, Gedicht von Grillparzer, mit Motiven der Sonate, für eine Singstimme mit Pianoforte von Püttlingen.

„Schon munkelt ein neues Ungewitter, ich hör's im Winde pfeifen. Ich will mich hier einwickeln bis die Grundsuppe des Gewitters vorüber ist." Diese Worte Trinkulos im Sturm von Shakespeare, mögen für uns der im 1. Satz hoch-

gehenden See gelten. Beethoven selbst verweist auf Sheakespeare (op. 31 Nr. 2). Leise, aber aus den tiefsten Gründen herauf, schaukelt die Wucht des Elements. Das Berühren der tiefen Baßlagen zu Anfang, deutet auf keinen Frieden (Allegro assai $^{12}/_{8}$ F Moll 262 Takte). Verstehen wir die auf den Wellen tanzende Melodie (Gegenmotiv, 35. und f. Takte, normal in As Dur) als das bedrohte Schiff aller Hoffnungen, wie es an den Strudel des Mittelsatzes getragen wird (71. Takt). Es wird nach as Moll geworfen (65 T.) nicht aus E Dur (67 T.) zurück in den Anfang. Deshalb stürmt der Komponist ohne Reprise weiter, durchläuft er den ganzen modulatorischen Kompaß, rettet sich das Schiff auf den stolzen Wellenrücken von Des Dur (109 und f. T.) um endlich sicheres Fahrwasser zu gewinnen (151 und f. T. Auflösung des Motivs in F Dur). Schon ist der Hafen in Sicht (174 und f. T. Gegenmotiv in F Dur) doch das Element erschlaffte nur augenblicklich; das Schiff muß zurück (190 und f. Takte) nach F Moll (210 T. Gegenmotiv in Moll) und wohin treibt es nicht zagend und hoffend (Piu Allegro, Gegenmotiv in gesteigertem Ausdruck) bis es nach den letzten Stößen (8. T. vor Schluß) endlich seine Anker auswirft, der Orkan im Sterben die Meereswüste bestreicht (6. Takt vor Schluß ff, p, dim.). Dieses Bestreichen aller Register durch das im Raum verhallende Motiv, vom 1. as im Violinschlüssel (6. T. vor Schluß) bis zum hohen F, von diesem bis zum letzten F im Baß, ist der Namenszug des Genies unter dem Bilde.

Appassionata ist die Sonate, daß man sie auf Titeln so

genannt, war Willkühr. Die alten Ausgaben wissen nichts davon und Beethoven braucht den Ausdruck nicht einmal in der Sonate, überhaupt nur zweimal (op. 106 Adagio op. 111 Allegro). Wenn er dieser seiner dritten persönlichen Sonatenemanation zweiter Periode (op. 27 Nr. 2 op. 31 Nr. 2) einen besondern Namen beilegen wollen, er hätte die Form charakterisirt, wofür wir ein Beispiel besitzen (**Sonata quasi fantasia**). Er that es nicht, weil der Phantasus hier nicht sowohl in der Form als im Gehalt liegt. Wie die D Moll Sonate zeigt die F Moll Sonate die konkretere Sonatenform ohne Scherzo (op. 5, S. 62). Im Ausdruck und Charakter stellt man den großartigen 1. Satz am Besten zu dem 1. Satz der letzten Sonate (op. 111).

2. Satz (Andante **con moto** $^2/_4$ Des Dur). Ansicht des geglätteten Meeres in dessen Tiefen der Geist allein noch hinabsteigt. Zwei Variationen, eine dritte figurirtere mit Reprisen im Text, führen den beschaulichen Seelenzustand in das Motiv zum Schluß, wie in der Variation der Sonate op. 109 und in op. 34.

Nach der Wiederkehr mündet das Thema nicht in die Tonika (Des Dur), sondern in die verminderte Septimen-Harmonie von F Moll und mit dieser unmittelbar in das Finale (vergleiche die Mittelsätze langsamer Bewegung in F Dur Quartett op. 59, im F Moll Quartett op. 95 in der Sonate für Pianoforte und Violine op. 96 im Pianofort-Trio op. 97).

Von den 2 Theilen des Finale mit einem Anhange (**Allegro ma non troppo** $^2/_4$ 327 Takte Presto $^2/_4$ 54 Takte)

hat der zweite eine gerade nicht wirksame Reprise. Das auf einem gangartig durchwühlten Thema gebaute Finale, verhält sich zu den anderen Sätzen wie der humoristische Faden der durch den Sheakespearschen-Sturm geht, zu den Begebenheiten in dem Stück. Ries erzählt die Entstehung dieses Klavier-Höllen-Breughel.

Bei einem Spaziergange, auf dem wir uns so verirrtene daß wir erst um 8 Uhr nach Döbling, wo Beethoven wohnte, zurückkamen, hatte er den ganzen Weg über für sich gebrummt oder theilweise geheult, immer herauf und herunter, ohne bestimmte Noten zu singen (hiermit ist das Thema gut geschildert). Auf meine Frage, was es sei, sagte Beethoven: „da ist mir ein Thema zum letzten Allegro der F Moll Sonate eingefallen. Als wir in's Zimmer traten, lief er, ohne den Hut abzunehmen, an's Klavier. Ich setzte mich in eine Ecke und er hatte mich bald vergessen. Nun tobte er wenigstens eine Stunde lang über das neue, so schön dastehende Finale. Endlich stand er auf, war erstaunt mich noch zu sehen und sagte: heut kann ich Ihnen keine Lektion geben, ich muß noch arbeiten."

Die F Moll-Sonate ist das Phantasiestück eines Meisters, der selbst das Zurückschreckende als Folie des Schönen, in der Sehnsucht nach demselben, anwendet. Man hat die Sonate eben so wenig anderen zu vergleichen, als den Sturm einem anderen Sheakespear'schen Stück. Das Werk ist eine Raptus-Sonate, um einen Ausdruck Beechovens zu brauchen, ein ächter Beethoven-Phantasus, der nur schwer zur Anschauung kommt, eine Klavierthat für Virtuosen mit verfeinertem Vir-

tuosen-, nicht bloß mit Bravourspiel, vor dessen rohem, effekthaschenden Gebahren diese feinen Farben nicht bestehen. Unterscheiden wir vor Allem das thematische und melodische Element, die Kontraste, die aus dem Wechsel dieser Mächte hervorgehen und dem Werk sein eigenthümliches, weit hinter den Schranken kleinbürgerlicher Quälereien liegendes Geistesleben verleihen. Gleich wie die Natur keinen Begriff von dem voraussetzt, was sie vorstellen solle, wie sie durch ihre Unmittelbarkeit wirkt, so muß die Kunstschönheit frei sein können vom Zweck, von dem, was sie vorstellen soll. Der Unterschied von Kunst und Natur liegt in einem Resultat (effectus) nicht in einem Grunde (causa). Der Begriff der Schönheit geht durch die ganze Natur, wie durch die ganze Kunst. Schön ist die F Moll-Sonate, ganz abgesehen von dem, was sie vorstellen mag. Wie jedes Genrebild kann sie veralten, nie aber etwas an ihrem Kunstwerth, an ihrer Idee des Schönen verlieren, denn dieser ist ewig, weil sie zugleich die Idee des immer wieder Ersehnten und Unerreichbaren ausmacht.

Die Sonate ist einem vielfach begabten Freunde des Tondichters gewidmet.*) Es ist nicht ohne Bedeutung für den

---

*) Der Graf Franz Brunswick († 1849) machte ein großes Haus in Pesth in dem ein wahrer, reiner Kunstsinn, ohne Prevention für irgend einen Klassiker herrschte (Schindler S. 73) die Gräfin Sidonief Brunswick, ihres Mannes Schülerin, nennt Schindler die größte Beethovenspielerin die er gehört habe (op. 77, 78). Feste Plätze an dem Quartett des Grafen hatten Taborsky, Pfeifer und andere tüchtige Musiker aus dem Theaterorchester in Pesth. Der Graf selbst übertraf

Sinn, den das Werk in Beethovens Augen haben mochte. Einem solchen Manne gegenüber konnte der Künstler sich aufgelegt fühlen, Alles, nur nicht eine glatt wegzuspielende Sonate, zu bieten. Daher die Klippe in diesem Klaviersturm.

Die 2. Periode ist in op. 57 charakterisirt, durch den so viel mächtiger gewordenen Klavier-Apparat, durch die traditionsfreiere Erfindung und eine der 1. Periode unbekannte, geniale Unbändigkeit der Phantasie. Elterlein nennt die Sonate eine Gefühls-Tragödie, spricht aber auch immer wieder von Humor, ohne diese Stimmung zu motiviren.

* * *

4. Konzert für das Pianoforte mit 2 Violinen, Alt, Op. 58.
Flöte, 2 Hoboen, 2 Klarinetten, 2 Hörner, 2 Fagotte, Trompeten, Pauken, Violoncello und Baß, G Dur, dem Erzherzog Rudolph gewidmet (Haslinger), früher im Industrie-Comptoir.

---

sowohl an Ton als geistiger Konzeption den Wiener Violoncellisten Linke des Schuppanzighschen Quartetts, bei weitem. Beethoven sagte: „Brunswick ist der einzige, der den Ton zu anatomiren versteht." Um dem verderbten Geschmack aufzuhelfen, übernahm der Graf die Pachtung des Theaters in Pesth (1820) wobei er den größten Theil seines beträchtlichen Vermögens einbüßte. Seine mit Tausenden von Schafen edler Zucht gefüllten Ställe und sein großes Pferdegestüte mußten den Ausfall decken. Während dieser Prüfungszeit wurden Klagebriefe mit Beethoven gewechselt. In einem Schreiben rieth dieser dem Freunde: „die Schafe jährlich zweimal scheeren, die Stuten zweimal belegen zu lassen." (Mittheilung von Schindler.)

A. M. Z., 1809, S. 523. 4 Auflagen. Partitur (Dunst) für Pianoforte allein, vierhändig von Reißmann.

Clasing. An Psyche, ein melodramatischer Versuch nach dem Andante aus Beethovens Konzert op. 58.

Ries, S. 104. Beethoven kam eines Tages zu mir, brachte sein Konzert op. 58 gleich unter dem Arm mit und sagte: „nächsten Sonnabend müssen Sie dieses im Kärntner-Thor-Theater spielen.“ Es blieben nur 5 Tage Zeit zum Einüben. Zum Unglück bemerkte ich ihm, daß diese Zeit zu kurz sei, um es schön spielen zu lernen, er möchte mir lieber erlauben, das C Moll-Konzert vorzutragen. Darüber wurde Beethoven aufgebracht, drehte sich um und ging gleich zum jungen Stein, den er sonst wenig leiden konnte. Dieser war auch Klavierspieler und zwar ein älterer als ich. Stein war klug genug, den Vorschlag gleich anzunehmen. Da er aber auch mit dem Konzert nicht fertig werden konnte, so kam er den Tag vor der Aufführung zu Beethoven und begehrte, das andere aus C Moll zu spielen. Beethoven mußte wohl nachgeben. Allein, lag nun die Schuld am Theater, am Orchester oder am Spieler, genug, es machte keine Wirkung. Beethoven war sehr ärgerlich. Später sagte er mir: „ich glaubte, Sie wollten das G Dur-Konzert nicht gern spielen.“ S. 100. Er selbst spielte seine eigenen Sachen sehr ungern.

Der 1. Satz (**Allegro moderato**, $^4/_4$ 370 Takte) zeichnet sich gleich dadurch aus, daß die Klavierstimme Angesichts eines großen Orchesters das Motiv allein hinstellt (siehe die

Anfänge in op. 40, 47, 69). Das Orchester wiederholt hierauf das Motiv in H Dur. Erkennen wir sofort die in der 2. Periode sich immer mehr einbürgernde Terzmodulation (h, obere Terz von g, siehe op. 31, Nr. 1).

Den Charakter des Motivs möchte man pastoral nennen. Die erwähnte Exposition ist so unschuldsvoll einfach, daß man sich einen Pianisten denkt, wie er sich an sein Instrument setzt, den G Dur-Akkord angiebt, ohne nur zu wissen, was er folgen lassen solle. Elektrisch zuckt dann dieser Anfang im H Dur des tutti. Er mußte von höhern Geistern gehört worden sein, um so potenzirt wiederholt zu werden. Es bleibt indeß auch im Orchester bei der pastoralen Stimmung. Im 2. Solo wird das Pianoforte gang-, ja passagenartig. Die vorherrschende Figur besteht aus Triolen, in denen schlechte Taktheile hervortreten. Der Klavierdämon läßt sich in Trillern (einfachen und doppelten) genügen, in Terzengängen und Scalen (3. Solo). Wie man aber noch durch ein gegittertes Fenster die Aussicht auf eine schöne Landschaft genießt, so blickt durch die Verstrickungen dieser Tonfiguren jenes liebliche, in den ersten Takten vom Pianoforte allein gezeigte Bild. Viel Klavierapparat, keine Zeile Klaviertand. Das unterscheidet das Werk von dem Troß der Klavierkonzerte, in denen seitdem die Idee dem Geklingel am Klavier geopfert wurde.

Der Virtuose, der dies Konzert zur Anschauung bringen will, muß allen seinem Instrumente zu bietenden Schwierigkeiten gewachsen sein. Nicht vom Montag auf Sonnabend lernt man es schön spielen, wie sich Ries aus-

drückte. Man liest die Dichtung, um sich mit dem Inhalt bekannt zu machen und spielt, ohne mit Ries eingeübt zu haben, oder aber, man übt sein lebelang.

Von den 5 Beethoven'schen Klavierkonzerten ist in diesem das Instrument am meisten bedacht. Zum ersten Male in der Pianoforteliteratur stößt man auf eine Einrichtung, die seitdem zu so großen Mißbräuchen Gelegenheit gab. Wir meinen das **ossia**, d. h. zwei Instrumentaltexte über einander, von denen der eine nicht etwa bestimmt ist, auf kürzeren Klavieren eine höher geschriebene Stelle tiefer zu setzen, sondern die Erleichterung einer mechanischen Schwierigkeit. Es entsteht da die Frage, warum überhaupt eine Schwierigkeit vorkommt, die man vermeiden kann? Die Satzbildung hat eins, nicht zwei zu sein. In dem **ossia** liegen Nebenzwecke vor, die mit der Idee nichts mehr zu thun haben können. Beethoven, ein Ideenkomponist, will nur von der Idee wissen. Klavierdrangsalen fügte sich in solcher Art der unfüglichste Tondichter nur in **op.** 58.

Der 2. Satz (**Andante con moto**, $^2/_4$ E Moll, 73 Takte) ist eine der in Beethoven namenlos gebliebenen Formen. Nach dem breiten Allegro erwartet man einen breiten Mittelsatz langsamer Bewegung und findet einen äußerst gekürzten. In einer punktirten Sechzehntheilfigur füllt das Orchester den Satz zweimal in E Moll an. Das Pianoforte antwortet das erste Mal in H Dur (**molto cantabile**), das zweite Mal in D Dur (**molto espressivo**). Dann opponirt das Orchester der Solostimme von $1^1/_2$ zu $1^1/_2$ Takten, die sich **pianissimo** wieder=

holen, worauf das Pianoforte gangartig wird und in Trillern und Arpeggien kadenzartig vor dem Rondo stehen bleibt.

Daß ein irdischer Mensch so heilig fühlen könne! hörten wir einmal ausrufen.

Aus dem letzten C Moll-Akkord der Andante hört man das Orchester pianissimo, ohne Uebergang, in C Dur, in das Rondo einsetzen, das in G Dur steht. Solche Ueberraschungen sind die Art Beethovens. In C Dur fängt das Rondo in G Dur der Sonate für Pianoforte und Violoncello op. 5 an, in C Dur das Finale des E Moll-Quartetts op. 59.

Folgerecht jubelt auch das 1. Solo im Rondo vivace $^2/_4$ in C Dur. Was wird auch nicht Alles hier aus dem Thema! — Ein hinreißender Effekt wird unter Anderem dadurch erreicht, daß bei der ersten Wiederholung ein chromatischer Lauf durch 4 Oktaven, pianissimo, auf das höchste e ausmündet und das Orchester pianissimo C Dur dazu anschlägt. Eine Steigerung (Presto) schließt.

Das leider selten gehörte Werk ist eine der ideenreichsten Tondichtungen, die man im Konzertstyl besitzt. Der figurirtere Klavierapparat, dessen auf den Effekt berechnetere Behandlung, verbreitet indeß eine gewisse Kühle und Nüchternheit über den ersten Satz. Eine im Konzertstyl früher gar nicht erlebte Phantasie in der Erfindung, ein freierer symphonistischer Styl im Orchester, kennzeichnen die 2. Periode. —

In Paris wurde das Konzert 1832 bekannt, wo es Mendelssohn im Conservatoire vortrug. Débats, 5. Fevr. 1847.

* * *

Op. 59. Drei große Quartette für 2 Violinen, Alt und Violoncello (7., 8., 9.), F Dur, E Moll, C Dur. Dem Grafen Rasoumowski, russischem Botschafter in Wien, gewidmet (vergleiche op. 67 und 68). 6 Auflagen. Die Quartette erschienen 1808 (A. M. Z., Januar 1808, S. 288, Beethoven's neue große Quartette, dem Grafen Rasoumowski gewidmet, sind jetzt im Schreyvogel'schen Industriekomptoir in Wien erschienen). Im Manuscript waren sie bereits 1807 bekannt. (A. M. Z., Mai 1807. In Wien gefallen Beethoven's neueste, schwere, aber gediegene Quartette immer mehr; die Liebhaber hoffen sie bald gestochen zu sehen. A. M. Z., März 1807. Drei neue, sehr lange und schwierige Beethoven'sche Violinquartette, dem Grafen Rasoumowski gewidmet, ziehen die Aufmerksamkeit aller Kenner an sich. Sie sind tief gedacht und trefflich gearbeitet, aber nicht allgemein faßlich, das dritte aus C Dur etwa ausgenommen, welches durch Eigenthümlichkeit, Melodie und harmonische Kraft jeden gebildeten Musikfreund gewinnen muß.) Einer besonderen Recension unterwirft die A. M. Z. das so wichtige Werk nicht.

In einem Briefe an Karl Amanda zu Wirben in Kurland (Signale f. d. m. Welt 1852, Nr. 5), datirt Wien, den 1. Juni (ohne Jahreszahl) sagt Beethoven: „Dein Quartett gieb ja nicht weiter, weil ich es sehr umgeändert habe, indem ich erst jetzt recht Quartette zu schreiben weiß, was Du schon sehen wirst, wenn Du sie erhalten wirst.“

Wir haben in Kurland nur erfahren können, daß Amanda,

den Beethoven den besten der Menschen, keinen Wienerfreund nennt, in den ersten Jahren dieses Jahrhunderts in Wien war. Von den Quartetten op. 18 erschienen die 3 ersten 1801, die 3 letzten 1802. Es wäre möglich, daß in dem Briefe die 2. Lieferung gemeint wäre, wahrscheinlich ist es nicht, denn die 2. Lieferung unterscheidet sich im Styl wenig oder gar nicht von der ersten. Bis auf Opern- und Kirchensachen habe ich Alles geschrieben, heißt es ferner in dem Briefe. Da das Oratorium Beethoven's (op. 85) am 5. April 1805, seine Oper am 20. November 1805 zur ersten Aufführung kam, so wurde der Brief wohl vor 1803, etwa 1802, gleich nach Herausgabe der 2. Lieferung von op. 18, geschrieben, denn bei der Art Beethoven's zu arbeiten, muß man annehmen, daß ihn das Oratorium wenigstens ein volles Jahr, seine Oper in erster Gestalt sehr viel länger beschäftigte und der Brief schließt die Existenz beider Werke aus. Wahrscheinlich ist, daß Beethoven nicht in Mozartischer Weise, die 3 letzten Quartette in op. 18, den 3 ersten rasch nachkomponirte, sondern etwa vom Jahre 1795 bis 1801, mit allen sechs beschäftigt gewesen war, für welche Annahme der Umstand spricht, daß das 3. Quartett chronologisch das erste (op. 18, S. 176), das erste das dritte ist. Die in zwei auf einander folgenden Jahren erschienenen Lieferungen waren wohl nur durch ein Paar Monate von einander getrennt, und in diesem Falle Beethoven noch weniger veranlaßt, von einem Fortschritt in seinem Quartettstyl zu sprechen, der erst in op. 59 in die Augen springt. Unwahrscheinlich ist frei-

lich, daß er 1802 von den Quartetten op. 59 gesprochen hätte, die erst 1807 bekannt wurden, mit deren Komposition Beethoven kaum vor 1805 beschäftigt gewesen sein konnte in welche Zeit andere große Stylveränderungen dieser Art fallen (4., 5. Symphonie, op. 53, 54). Bedeutungsvoll in dem Fall von op. 59 wäre der Ausspruch Beethoven's in dem Fall von op. 18, ein Beweis der Bescheidenheit des Künstlers.

Diese Vermuthungen über das Alter der Quartette erhielten durch einen Brief vom Herrn Karl Holz, Sekundarius des Schuppanzighschen Quartetts (Wien, 16. Juli 1857), ihre Bestätigung, der die Komposition derselben positiv in's Jahr 1805 setzt und dem das bekannt sein muß. Was Beethoven von seinem Fortschritt im Quartettschreiben sagt, wird somit von einem oder von mehren der 6 Quartetten in op. 18 zu verstehen sein, das oder die zu erkennen, der Ueberzeugung eines Jeden überlassen sein muß.

Hatte Beethoven etwa das Quartett in B op. 18 im Auge, dessen Final (La Malinconia) eine weiter gehende Erfindung ausmachte als was man im Haydn-Mozartischen Quartett zu sehen gewohnt war? — Die Verschmelzung einer langsamen und raschen Bewegung, deren gemeinsamer Ausgangspunkt eine tief trauernde Seelenstimmung ist, durfte Beethoven schon veranlassen, von einem Fortschritt zu sprechen.

Das Quartett in f op. 18, dessen Adagio zu den bedeutsamsten, von der Tradition emanzipirtesten der 1. Periode gehört, konnte Beethoven nicht meinen, denn dieses Quartett

hatte Amanda bereits bei seiner Anwesenheit in Wien kennen gelernt, wie aus folgender interessanten Notiz hervorgeht.

Musikalische Effektmittel und Tonmalerei von Herrn F. Wiedemann, Oberlehrer am Gymnasium in Reval (es ist der große, zum Akademiker in St. Petersburg erwählte Sprachkenner und Kunstfreund) Dorpat 1856, 32 Seiten. Die Erfahrung hat gelehrt, daß die Musik genau die Vorstellungen in dem Zuhörer hervorrief, welche der Komponist beabsichtigte. Ein Freund Beethoven's, der jetzt verstorbene Probst Amanda in Kurland, erzählte mir eine hierher gehörige Anekdote. Als Beethoven sein bekanntes Streichquartett in F Dur komponirt hatte, spielte er dem Freunde das herrliche Adagio (D Moll, $^9/_8$ Takt) vor, und fragte ihn darauf, was er sich gedacht habe. Es hat mir, war die Antwort, den Abschied zweier Liebenden geschildert. Wohl, entgegnete Beethoven, ich habe mir dabei die Scene im Grabgewölbe aus Romeo und Julia gedacht.

Untersuchen wir nunmehr Oekonomie und Bedeutung von op. 59.

Partitur André (Offenbach) Heckel (Mannheim) Lanner (Paris).

Arrangirt für Pianoforte, Violine und Violoncello von Hartmann (Rademacher in Braunschweig) für Pianoforte zu 4 Händen (**Gr. Quatuor de Violon composé et arrangé pour le Piano à 4 m. par L. van Beethoven, Bonn et Cologne chez N. Simrock,** Nr. 1, 2, 3). Dieses Arrangement ist nicht von Beethoven selbst wie man durch Ries

(S. 93) genau weiß. Ein anderes vierhändiges Arrangement ist von Stegmann, das neueste von Wittmann (Hofmeister). Der 2. Satz des 1. Quartetts erschien bei Paez (1820) in St. Petersburg (Scherzo (?) composé par L. v. Beethoven arrangé pour le Piano à 4 m. de l'oeuvre 59). Für Pianoforte zu zwei Händen von Winkler.

Wir stehen mit op. 59 vor dem Wendepunkt des Quartettstyls in der musikalischen Welt, vor einer der wichtigsten Schöpfungen des die 2. Periode beherrschenden Grundgedankens der Emanzipation der musikalischen Idee. Diese Quartette potenziren das Verhältniß der Quartette op. 18 zur Idee, welche wohl durch Saiteninstrumente (Streichquartett) zum Ausdruck kommen, sich aber deshalb noch nicht durch die, diesen Instrumenten eingewohnten Traditionen, beherrschen lassen will. Die Quartette op. 59 stehen in dem Verhältniß der absoluten Musikidee zu ihrem relativen Ausdruck, so viel über den Quartetten op. 18, wie diese über dem Haydn-Mozartischen Quartettbegriff.

Nicht nach Marktgewichten schätzen sich Ideen. Nicht spezifisch, nicht räumlich*) sind die Quartette op. 59 gegen die

*) Oulibischeff, S. 259 seines Beethoven-Pamphlets: Aujourd'hui on nomme l'oeuvre 59 les grands Quatuors de Beethoven: bientôt on nommera grandissimes les oeuvres 127, 130, 131, 132, 135, et ces appellations sont d'autant plus exactes, relativement à l'oeuvre 18, que le plus long Quators de celle-ci a 30 pages, en partition, le plus long de l'oeuvre 59, 38 pages, et le plus long des cinq derniers, 62 pages. On ne dispute pas contre l'arithmétique (?!)

Quartette op. 18 abzuwägen, aber der Ausgangspunkt der Idee läßt sich bestimmen. Dieser ist in op. 59 ein erweiterter, weil die durch die Vorarbeit in op. 18 (vergleiche op. 74) bis zur freien Idee durchgedrungenen Quartette op. 59. Die Idee frei, d. h. nach Nothwendigkeiten des Geistes, nicht nach verjährtem Gewohnheitsrecht von vier Streichinstrumenten, anbauen. Nicht im Sprunge wird in Kunst und Wissenschaft eine Geistesklufft überschritten, sondern allmälig aufgefüllt, damit der unaufhaltsame Weg des Geistes sein Recht behalte (siehe die Brücke in op. 74). An der Füllung der Kluft beschränkter Rücksichten auf beschränkte Instrumentisten, welche das Haydn-Mozartische Quartett von der freien Musikidee trennte, arbeiteten die Quartette op. 18. — Diese Arbeit verwerthen die Quartette op. 59.

Das für den Komponisten erhebende Gefühl über die Materie gesiegt; die Materie noch in den Schranken der vierstimmigen Satzbildung im Quartett, der Idee untergeordnet zu haben; das Bewußtsein des Genießenden, diesen Gedanken zu durchdringen und immer mehr in sich aufzunehmen — das ist das unversiegliche Interesse in op. 59.

Die Ideenverbindungen, die sich mit Beethoven eingehen lassen, sind unendlich gegeben. Jeder Beobachter hat ihn sich selbst zu vollbringen. Lessing sagt: Kein Maler kann einen edleren Kopf zeichnen, als seinen eigenen. Es kann auch Niemand einen edleren ganz verstehen und genießen, bemerkt Rochlitz (für Freunde der Tonkunst Bd. 2, S. 299). Die Worte Lessing's sind nur der Ausdruck des dem Menschen

innewohnenden Rechtes an der eigenen Persönlichkeit. Mit diesem Rechte an sich, giebt uns Beethoven seinen Kopf in op. 59, ohne sich darum zu bekümmern, wie derselbe sich gegen den Kopf von Haydn und Mozart dabei ausnehme.

Nur nach dem Besten was Einer leistet, worin sich sein Wollen am Deutlichsten ausspricht und worin er dem, was er gewollt, am nächsten kommt, dürfen wir urtheilen, sagt Rochlitz über Kunstkritik im Allgemeinen (S. 215).

Das Wollen Beethovens sprach sich nie deutlicher aus. Die Freiheit der Idee im Quartett will er, erringt er sich in op. 59. Die Quartette beruhen auf russischen Nationalmelodien, ihrem größeren und wichtigeren Theile nach, auf einer dem Charakter dieser Motive assimilirten freien Erfindung, zu welcher in den russischen Motiven und der Dedikation des Werkes, die Veranlassung gegeben war. Der Gedanke, im Quartett, das selbstständige Erfindung voraussetzt, fremdländische Themas zu behandeln, war Beethoven gewiß vom Grafen Rasoumowski gekommen. Man erklärt sich so am Besten, wie dem Künstler zu einer Zeit, wo man in Deutschland von russischen Themas kaum mehr als die „schöne Minka" kannte, diese Themas zugänglich geworden waren.

Die Quartette sind eine Gelegenheitsdichtung. Die Aufgabe wurde aber mit einem Genie gelöst, das der Veranlassung längst vergessen ließ. Die russischen Themas beschränken sich auf das Finale des 1.*) und den 3. Satz des

*) Oulibischeff, S. 265 l. c. macht Beethoven den Vorwurf, das

2. Quartetts, alle übrigen Sätze sind Spekulation der freien Idee mit geistiger Beziehung auf eine außerhalb der Idee liegende Veranlassung.

Dieser Anwendung des Quartettstyls verdankt man einen der wichtigsten Fortschritte über die alte Musikwelt hinaus.

Wie die Kunst eines Beethoven das Endliche (gegebene Themas) dem Unendlichen (der Musikidee) zu verbinden weiß — das zeigen uns die Quartette op. 59.*) Hätten wir

---

russische Thema in den Wogen deutscher Gelehrsamkeit ertränkt zu haben, was gegen Geschmack und Vernunft verstoße; er verweist auf den russischen Komponisten Glinka und seine Behandlung eines russischen Themas.

Beethoven vorwerfen, nicht so russisch zu sein wie Glinka, von einem Universalgenie verlangen, daß er auch noch ein Russe sein solle, heißt Grundbegriffe konfundiren. Auf diesem Wege käme man dazu dem Grafen Rasoumowski vorzuwerfen, einen Kopf wie Beethoven überhaupt veranlaßt zu haben, fremdländische Themas im Quartettstyl zu behandeln; Beethoven, dieser Idee Verlauf, und damit der Welt drei unerreichte Meisterwerke gegeben zu haben. Das Vorurtheil geht bei Oulibischeff noch weiter. Er kommt S. 260 zu folgender Ansicht: Les Quatuors dediés au Comte Rasoumowski sons très-pauvre en mélodie (?) et les motifs en ont été choisis, moins pour ce qu'ils valaient en eux-mêmes, que dans l'interêt des opérations contrapontiques; P. 263. Plus riche d'élucubrations pénibles que d'euphonie, l'oeuvre 59 offre déjà cette surcharge de notes, de modulations, d'imitations et de dessins multiples, cette polyphonie, comme disent les Allemands qui est une des marques distinctives de la 3. manière (!).

*) Oulibischeff macht den Quartetten den Vorwurf: sie wären nicht von vier Mittelmäßigkeiten auszuführen wie die Quartette op. 18; an ihnen scheiterten selbst Virtuosen. Eine Ausstellung dieser Art

sie dem Hauptcharakter ihrer ersten, maßgebenden Sätze nach, zu bezeichnen, wir wählten die Ueberschriften:

Stolz. Schwärmerei. Kraft.

---

träfe mit eben so viel Recht Sheakespeare, Schiller, Göthe, die der Welt Meisterwerke gaben, welche eben so wenig für Mittelmäßigkeiten, berechnet sind, an denen auch Virtuosen scheitern. Oulibischeff sagt (S. 264):

Quatre médiocretés peuvent faire plaisir (?) en jouant les 6 premiers Quatuors pourvu qu'elles ne jouent pas faux et qu'elles aillent en mesure (!). L'oeuvre 59 présente au contraire des difficultés, ou pour mieux dire, des inconvénients d'édication tels, que les plus habiles virtuoses y échouent plus ou moins (?). Nous devons croire qu'au tems où ces Quatuors furent écrits, Beethoven n'avait déjà plus une conscience nette de certains résultats acoustiques, dans les régions suraigues des instruments à cordes. Il y a traîté le violon comme une main droite de piano en lui imposant une multitude de passages bons pour le clavier, mais assez déplaisants sur le manche. Le meilleur violoniste (?) finit par agacer, les nerfs, comme s'il miaulait (!) en jouant les quatuores oeuvre 59, le 1. surtout (Vergleiche Bd. 1, S. 104).

Quartette für Mittelmäßigkeiten mögen ihre praktische Seite auf Landsitzen haben, auf denen man, wie Oulibischeff von dem seinigen erzählt (S. 1. Vorrede) das Verlangen spürt, die Luft der Civilisation wo anders zu athmen; für die musikalische Literatur ist es ein Glück, daß es andere Maßstäbe giebt. Nicht vier Mittelmäßigkeiten, eine einzige genügt, um auch beim Vortrag der Quartette op. 18, Jeden zum Davonlaufen zu bringen, der nicht gerade dazu verurtheilt ist, ein Quartett unter so ungünstigen Verhältnissen anzuhören.

Nur in den Büchern des H. Oulibischeff ist bei Gelegenheit von Beethoven, von dem Vergnügen die Rede, das sich das Ohr zu versprechen hat, so geringe Ansprüche der Verfasser für sein Vergnügen

1. Das große F Dur Quartett.

1. Satz (Allegro $^4/_4$ 400 Takte). Das Motiv besteht zunächst (1. Takt) aus vier in der Skala von F Dur auf einander folgenden Noten gleichen Werthes (c, d, e, f Viertel). Das stille Kreisen eines Adlers begleitete es würdig. Dem Motiv innig verwandt, ist das gleichfalls nur wenig gegliederte Gegenmotiv auf der Dominante (60 und f. Takte).

Zum ersten Male in der Geschichte des Streichquartetts, findet man keine Reprise des 1. Theils des 1. Satzes. Reprisen haben bei näherer Betrachtung etwas Konventionelles, das der Freiheit der Musikidee widerstreitet. Es kann keinen logischen Grund geben den 1. Theil eines Gedichts zweimal hören zu lassen, bevor man weiter geht.

Zum ersten Male stoßen wir bei Beethoven auf eine in seiner Weise konzertant bedachte 1. Violinstimme. Wir finden überhaupt von nun an (op. 59, Nr. 2, 3, op. 74) die 1. Violine geltend machende Figuren, welche deshalb aber noch zu keiner bloßen Passage (zu einem Geklingel von Noten)

---

macht, wenn er dasselbe auf vier Mittelmäßigkeiten im Quartettspiel beschränkt.

Wir gehen den Ideen nach, welche bei Beethoven eine Erweiterung der Gefühls- und Begriffssphäre bewirkten. Die Frage: ob das Ohr dabei genieße, hat nichts mit einer Beurtheilung Beethovens zu thun. Beethoven hören ist überhaupt ein uneigentlicher Ausdruck. Man sagte richtiger ein höheres Leben betreten, höhere Beziehungen eingehen als der Kadaster der bürgerlichen Gesellschaft bietet.

herabsinken, dem jedesmaligen Gehalt vielmehr integral angehören. In solcher Vereinigung der Pole, Passage und Gehalt, zeigt sich die Ueberlegenheit Beethovens im Quartettstyl.

Eine solche nicht etwa nur begleitete, sondern in den Verband des Ganzen gezogene, in der 1. Violinstimme hervortretende Figur, entwickelt sich im F Dur Quartett mit dem 73. Takt. Dem eigenthümlich in dem Motiv ausgesprochenen Gefühle des Stolzes, entspricht, daß, wo die Satzbildung der alten Welt den 1. Theil in dem Gegenmotiv auf der Dominante abgeschlossen hätte, das Motiv selbst auf der Dominante modulirt (91. Takt) und sogleich in die Tonika zurückgeht. Eine Anspielung dieser Art auf die Reprise, an dieser bezeichnenden Stelle, ersetzt dem Geist was dem Ohr durch die fehlende Reprise entgeht. Der Mittelsatz entwickelt sich aus dem nach B Dur modulirenden Motiv (111.—254. Takt). Hier sollen die bösen Stellen liegen, welche alle Violinspieler, die ihres Instrumentes nicht hinreichend mächtig geworden waren, zu Klavierpassagen stempeln wollen. Bei der dürftigen Tonalität des Pianoforte kann es Niemandem einfallen die mit dem 156.' Takt in steigender Begeisterung, sich höher und höher schwingende Achtelfigur in der 1. Violinstimme als die Passage eines Tasteninstrumentes in Anspruch zu nehmen. Die Figur ist ganz eigentlich ein der Violine neu eröffnetes Feld. An der alten Violinschule kleben gebliebene Nachzügler, mögen hier zurückschrecken; tüchtige Violinspieler ergehen sich mit Erfolg, in der auf einen ausgebildeten Arm zählenden Figur, die als ein phantastischer Flug auf die Höhen

des Geistes verstanden sein will. Aber starker Schwingen braucht es auf den 4 Saiten, welche hier die Welt vorstellen. Sicher muß der Violinist sein, im Gefühl innerer Weihe erhebe er sich von Stufe zu Stufe, höher und höher, bis zum höchsten b, bevor er sich von hier, über Des Dur, auf das in diesem Tone durchblickende Motiv herabsenkt (176. Takt).

Unter Erinnerungen an den kühnen Flug, zu denen ein wirksamer Kontrapunkt (185. Takt) kommt; unter fortwährenden Anspielungen auf das Motiv, nähert sich die in der 1. Violinstimme hervortretende Figur immer mehr dem Gehalt, ergießt sich endlich der Mittelsatz in einem Zentripetalgang in das Motiv (254. Takt). In der vom hohen c herabgleitenden Skala von F Dur, eilen 3 Stimmen dem in derselben Skala heraufkommenden Baß, zur Vereinigung im Motiv, entgegen. Eine triomphale Wiederkehr; ein ebenso einfacher als tongesättigter, stolz-kräftiger Effekt. Die 1. Violine stürzt dabei über das bereits im Baß erklungene (254. Takt) von der 2. Violine und dem Alt bereits folgsam begleitete Motiv, noch eine Oktave tiefer in die Skala hinab; eine Beethoven-Variante!

Man stößt im Verlaufe des Satzes auf einen in Des Dur modulirten Hauptbestandtheil desselben (279 Takte des untere Terz von f). Es ist dies das zweite, dem Motiv mitgegebene, von einer punktirten halben Note, in Terzen und Sexten zwischen 2 Stimmen zur Zeit ausstrahlende Thema, das anfangs (30. Takt) in F Dur aufgetreten war.

Der normalen Wiederholung des Gegenmotivs in der Tonika (307 und folg. Takte Altstimme) ist in der 1. Violine eine Triolenfigur hinzugekommen, welche bei aller Abwägung gegen den Gehalt, für eine Passage gelten mag, die den Satz vollends zu einem für den Violinisten dankbaren macht, die er aber im Geist des Quartettspiels, d. h. in einem von 4 Stimmen zum Ausdruck der musikalischen Idee gleichberechtigt geknüpften Bunde, nicht für sich allein geltend zu machen hat. Die Figur ist nur die Folie der Idee; sie giebt keinesweges die Idee auf, wie man das in sogenannten Soloquartetten findet, die eben deshalb gar keine Quartette, sondern nur von 3 Stimmen begleitete Violinsätze sind.

Den Schluß des Satzes bildet ein von der 1. Violine angeregtes, Triolengemetzel in allen Stimmen, dem der 1. Takt des Motivs zu Grunde liegt. Machen wir darauf aufmerksam wie frei und offen, Beethoven die vier auf einander folgenden Noten der Skala behandelt, wie so ganz anders eine gleiche Skala (f, g, a, b) in dem großen B Dur Trio (siehe op. 97) wo er einer so einfachen Notenfolge einen unnachahmlich mystischen Reiz zu verleihen weiß.

Nicht genug bewundert man in dem Gusse des Ganzen, mit welcher Meisterschaft die Geltendmachung der 1. Violine gegen die Geltendmachung der Idee abgewogen wurde. Das Quartett ist der Ausgangspunkt höherer, der alten Welt unbekannt gebliebener Organismen der Violine, kein konzertantes mit kleineren und größeren soli, die in den sogenannten konzertanten Quartetten Mozarts, die Reihe herummachen und

den Ausführenden mehr Unterhaltung als dem Geist Nahrung gewähren. Der die Pole: Idee und Produktion am gegebenen Instrumente verschmelzende, große Beethovensche Quartettstyl ist ein das Haydn-Mozartische Quartett hinter sich zurücklassender, **neuer** Begriff.

2. Satz (**Allegretto vivace e sempre scherzando** 3/8 313 Takte, ohne Reprisen). Eine der reizendsten musikalischen Erfindungen. Charakter und Ausdruck lassen den namenlos gebliebenen, nicht **Scherzo** benannten Satz, als eine kleine Ballade mit rein geistigen Beziehungen auf slavisches Liederleben verstehen, als ein nie da gewesenes, unnachahmbares Intermezzo (**intermedium**, **intermède**, **mezzo**, **carathere**). Der Beethoven-Phantasus und eine frei behandelte Sonatenform hielten das Luft- und Lichtkind zur Taufe.

Wie nur psychische Beziehungen auf slavisches Leben im Allgemeinen, uns hier zu beschäftigen haben, möge folgende Stelle aus den römischen Briefen von Jnkorleff andeuten (aus dem Russischen des St. Petersburger Sonntagblattes: der Sohn des Vaterlandes, 13. Januar 1857).

„Ich betrat den Platz des **Monte cavallo**. Nachts begegnet man hier nur der Kunst und Natur, gleich zwei entkleideten Fechtern in der Arena. Das Licht des Mondes belebte die Gruppe der Dioskuren mit den kolossalischen Pferden. Der ägyptische Obelisk warf einen langen Schatten über den hell erleuchteten Platz; am Springbrunnen ein zitternder, blasser Regenbogen, in dem Silberblau des fernen Horizontes, Façaden, Kuppeln, die Triumphsäule Trajans. In der feierlichen Stille

dieser römischen Nacht, die nur durch das Rauschen der Springbrunnen, fern und nah, unterbrochen wird, trifft plötzlich eine meiner Seele von Kindheit an bekannte, wehmüthig klagende Weise mein Ohr. Nein! ich täusche mich nicht, ich unterscheide die Worte eines vaterländischen Liedes. Die Stimme des unsichtbaren Sängers verwelkte in der Kälte des Nordens, aber diese abgebrochenen, wie im Raume verklingenden Laute benahmen mir den Athem, führen mich zurück in die heimische Steppe, berühren alle Wunden meines Herzens. Ich folge den Lauten und stehe bald noch verlassener da. Der Sänger und sein Lied verschwanden im Dunkel der römischen Nacht."

Nur Beziehungen auf slavisches Seelenleben darf man in dem Beethovenschen Instrumentalliedchen finden wollen. Wo Alles Poesie, bleibt Jedem überlassen, den Rahmen herbeizuschaffen.

Das Allegretto beginnt in einem Baß-solo auf einer funfzehnmal hinter einander gehörten Note. So fing noch nie ein Satz an! Wo das einstimmige solo auf dem funfzehnten C im Violoncell ausruht, kommt die 2. Violine auf den Fußspitzen herbei (pp. solo) und bringt eine abgerissene immer noch einstimmige Phrase von 4 Takten, welche, da wenigstens hier die Töne wechseln, bereits als Melodie verstanden werden kann. Der Alt wiederholt dann auf as das Baßsolo auf b. Wie die 2. Violine dem Baß, so antwortet die 1. dem Alt, mit derselben, nur nach As Dur versetzten, abgerissenen Phrase.

Die Satzbildung schwebt, wie man sieht, noch am Fädchen der Einstimmigkeit; zweistimmig wird sie mit dem 17. Takt,

dreistimmig mit dem 18., vierstimmig mit dem 19. Alles in der Gliederuug der anfänglichen einstimmigen Baß- und Alt-soli. Der mit dem 17. Takt eingetretene Ges Dur-Akkord geht auf die Dominante des Haupttons, in dem eine wehmüthig klagende Melodie erklingt (23. und folg. Takte). Diese Melodie hat aber immer noch etwas Fragmentarisches in der Art, wie die bisherigen einstimmigen Antworten der Violinen auf die einstimmigen Baß- und Alt-soli ein Riturnell bildeten. Wir werden dieses anscheinlich erste Thema, das bereits ein zweites ist, richtiger verstehen, wenn wir das bisher verborgen gebliebene erste Thema kennen gelernt haben werden, wozu es noch eines Stücks Weges braucht, denn unser Tondichter giebt einmal zur Veränderung das erste Thema (Motiv) vollständig, allererst zum Schluß.

Das war der Musik noch nicht begegnet, die sich über die Abwechslung in ihrem Leben gefreut haben mag, während der Künstler denken mochte: „Das finden die Leute in keinem Generalbaßbuch!" was die Strafe aller Derer sein mag, die in Schulbüchern nach Beethoven suchen.*)

Wir waren in dem Allegretto bis an die Stelle gelangt, wo die einstimmigen soli mehrstimmig geworden waren (17. — 20. Takt) auch ein Thema zu unterscheiden war. Dieses hatte die Eigenthümlichkeit sich als eine Fortsetzung, nicht als

*) Wie Oulibischeff l. c. der einen isolirten Akkord in dem Allegretto, nach Regeln die gar keine Regeln mehr sind, für sich, nicht nach seiner Beziehung zur Haupttonart betrachtet.

einen Anfang zu geben. Dieser Umstand wird uns die scheinbar durcheinander geworfene Stellung der Integraltheile der Satzbildung (Motiv, Gegenmotiv, Mittelsatz) als Verkleidungen derselben erkennen lassen, worin in den Augen des Künstlers sein Scherzo bestanden haben mag.

Bekanntlich fand diese Gestaltung einmal die heftigste Opposition, weil man das Allegretto nach der Haydn-Mozart'schen Minuett tanzen lassen wollte. In Rußland hatte er folgende Schicksale. Als zu Anfang des Jahres 1812 im musikalischen Zirkel des Feldmarschalls Grafen Soltykoff in Moskau, der Satz zum ersten Male versucht wurde, ergriff Bernhard Romberg, der größte Violoncellist seiner Zeit, die von ihm gespielte Baßstimme und trat sie, als eine unwürdige Mystification, mit Füßen. Das Quartett wurde bei Seite gelegt. Als dasselbe einige Jahre später im Hause des Geheimraths Lwoff, Vaters des berühmten Violinspielers, in St. Petersburg ausgeführt wurde, wollte sich die Gesellschaft vor Lachen ausschütten, als der Baß sein Solo auf einer Note hören ließ. Das Quartett wurde wieder bei Seite gelegt. Das hat sich nun seitdem in Rußland und anderswo geändert. Man lacht nicht mehr über das Solo, man freut sich dabei auf eins der sinnigsten Phantasuskinder, welche die musikalische Literatur erzeugt hat. Jene Anspielung auf einen Anfang in einer Note, deren Gliederung in dem Stücke maaßgebend bleibt, hat nur vom Standpunkt des musikalischen Gewohnheitsrechtes etwas Räthselhaftes. In Beethoven muß man aber auf den Kern seiner Satzbildungen zurückgehen. Eine tief kritische und

ausgesprochene Ansicht Séroffs, die wir mittheilen, um darauf vorzubereiten, daß dieser russische Kritiker der Sache des Beethoven-Verständnisses mehr Nutzen bringen wird, als ihr Oulibischeff geschadet; bestehet darin, die soli auf einer Note, als die Vorausnahme des Basses des dem Allegretto zu Grunde liegenden Motivs zu erkennen, eines Basses, der, vereint mit dem Motiv, erst am Schluß des Satzes und dann mit um so viel mehr Wirkung auftritt, als man ihn bereits so lange fälschlich für das Motiv selbst halten müssen. Man findet in der That, bei näherer Betrachtung:

1) im 57. — 54. Takt vor Schluß, das anfängliche Violoncell-Solo auf einer Note, als Begleitung des Motivs,

2) im 54. — 50. Takt vor Schluß, das einstimmige anfängliche Solo der 2. Violine (in Antwort des anfänglichen Violoncell-Solos) als ein Glied des Motivs (Riturnell) unter alle 4 Stimmen vertheilt,

3) im 49. — 46. Takt vor Schluß, das anfängliche Alt-Solo auf einer Note (as) als Begleitung des in As Dur modulirten Motivs,

4) im 46. — 41. Takt vor Schluß, das einstimmige Solo der 1. Violine (in Antwort des anfänglichen Alt-Solo auf einer Note) als ein Glied des Motivs (Riturnell) unter alle 4 Stimmen vertheilt,

5) im 41. — 38. Takt vor Schluß, die Ausweichung nach Ces Dur der anfänglich zum Solo erhobenen Begleitungsfigur, als Begleitung des nach Ces Dur modulirten Motivs,

6) im 35. — 32. Takt vor Schluß, das anscheinlich im 23. Takt zu Anfang selbstständig aufgetretene Thema, als zweites Glied des allererst gegen Schluß des Satzes (57. — 54. Takt vor Schluß: b volle Taktnote; d volle Taktnote; c, es, a, Achtel; b) mit Abwerfen aller Schleier, vollständig aus der Vermummung heraustretenden Motivs. —

Eine ähnliche Vorausnahme des Basses als Motiv, nennt Beethoven in op. 35: **Introduzione col basso del thema** und wendet sie auf das Finale der **Eroica** an.

Das Allegretto hat eine phantastisch modifizirte Sonatenform. Wir erkannten, daß gar kein Motiv, daß der isolirte Baß eines auf die letzte versparten Motivs, die Grundlage einer Satzbildung war, welche ein bloßes Glied des Motivs (Riturnell) scheinbar zum Motiv erwählt hatte. Das sprechend ausdrucksvolle Gegenmotiv hingegen, liegt zu Tage. Wehmüthig klagt es in F Moll (Molltonart der Dominante statt F Dur, 115 und folg. Takte) später in B Moll. Bemerken wir auch noch, daß das Motiv, das gegen Schluß mit der früher isolirten Begleitungsfigur vereinigt und damit vollständig erscheint, fragmentarisch bereits in Ges Dur (239—242 Takt) und in As Dur (253—256 Takt) erschienen war.

Bei aller Zartheit fehlt es dem Allegretto nicht an einer gewissen Energie. Interessant ist in dieser Beziehung die Verwendung des technischen Apparats auf so luftig gestaltete Elemente im Mittelsatze. Was hier von unerlaubten Härten gefabelt werden sollen, beruht auf irrthümlicher Anwendung

nur relativ richtiger alter Regeln auf neue von diesen nicht vorausgesehenen Erscheinungen, die man für erlaubt hinnehmen darf, wenn sie Beethoven bietet.

3. Satz (**Adagio molto e mesto** 2/4 F Moll, 133 Takte). Einer der figurirtesten und ausgeführtesten Mittelsätze langsamer Bewegung in dem von Beethoven in dieser Periode mit immer größerer Vorliebe für das Adagio hervorgezogenen 2/4 Takt. Der Ausdruck ist eine so unendliche Trauer, daß sie für keine persönliche gelten kann. Das ist kollektiver Kummer.

Das große Trauer-Adagio, das noch in ergreifenden Auflösungen von Moll nach Dur, untröstlich bleibt und bereits in Moll steht, modulirt das Gegenmotiv in die Molltonart der Dominante (C Moll). Ein der alten Welt unbekannt gebliebener Modulationsweg, der in dieser tiefen Trauer die tiefste verbreitet. Solche Beispiele sind selten und immer besonders bedeutsam (Largo der D Dur-Sonate op. 10, D Moll, Gegenmotiv A Moll). Das Adagio führt in einem figurirten, langen Notenschweif der 1. Violine, in das auf einem russischen Thema beruhende Finale und thut damit dem tragischen Effekt Abbruch. Sollte etwa die verloren gegangene konzertante Stellung der 1. Violine, so nachträglich geltend gemacht werden? — „Barren Goldes, edle Münzen aus fremden Ländern, ungefaßte Juwelen“ liegen im Adagio zerstreut umher, ohne für sich zu rechter Geltung zu kommen, weil sich die getrübte Stimmung (mesto) dem folgenden, ihr ganz aus dem Wege liegenden Satze, opfern will. Das Adagio hat nicht abgeschlossen mit seiner Trauer.

Lobe (Lehrb. der Muſ. Komp. Bd. 1, S. 373) ſagt: Alle Stimmen klagen und ſind betrübt, obgleich die 2. Violine und das Cello, in den zwei erſten Takten allein gehört, eine ſchwächere Analogie der Betrübniß ſein möchten. Aber die deutliche Deklamation der 1. Violine ſagt uns zugleich, was die anderen Inſtrumente empfinden, und keines widerſpricht ſondern bejaht, ſelbſt in deren ſchwächſten Figuren. Am meiſten verkündet daſſelbe Gefühl die Viola durchgängig, auch ſprechen deutlicher die 2. Violine und das Cello in dem 3. und 4. Takte, wie man leicht erkennen und fühlen wird, wenn man die Stimmen iſolirt ſpielt. Die Betrübniß iſt (zu Anfang) gleichſam in ihrer erſten, einfachſten Erſcheinungsweiſe ausgedrückt, alle Stimmen klagen: „ich bin betrübt.“ Es können aber in derſelben Gemüthsſtimmung mehre Nebenmerkmale ſich gleichzeitig regen und kund geben. Es kann ſich z. B. zu der einfachen Klage (84 Takt, 1. Violine) eine lebhafter wallende (derſelbe 84. Takt, 2. Violine) und zitternde Unruhe (derſelbe Takt, Viola) geſellen, das Herz kann gleichſam hörbar in bangen, unſicheren Schlägen dazu hineintönen (derſelbe Takt, Cello).

Eine, den in verſchiedenen Naturen, verſchiedenen Geſtaltungen eines und deſſelben Grundgefühls, Rechnung tragende Interpretation, möchten wir die polypſychiſche Behandlung polyphoner Inſtrumentaltexte nennen. Eine letzteren parallel laufende polypſychiſche Interpretation, würde aber, beſonders in den Werken der dritten Periode, welche durch ein ſolches polypſychiſches Element ganz eigentlich gekennzeichnet iſt, für

jedes Quartett, jede Sonate, eine Monographie in Anspruch nehmen.

Wir haben es mit der Gesammtmasse des Beethovenstoffes zu thun. Es wird aber eine Zeit kommen, und sie scheint nicht entfernt zu sein, wo man so viele Monographien besitzen wird, als es Beethovensche Instrumentaldichtungen giebt.

Eine Interpretation, die es in der Weise der obigen Andeutung durch Lobe, von der man wünschen muß, daß sie nicht ohne Folgen bliebe, der polyphonen Satzbildung gleich thäte, machte sich im vierstimmigen Satze ihr Geschäft vierfach schwerer, erreichte aber damit vier- oder vieltheiliges, einheitlich zu verstehen.

Das Finale (Allegro $^2/_4$ F Dur, 329 Takte, ohne die Reprise) behandelt das Thema im Geiste slavischer Kantilenen dieser Art. Das lustig angelassene Motiv verläuft zu einer Trillerkette in der 1. Violine, im Violoncell. Der erste Theil wird wiederholt, es ist dies die einzige Reprise im ganzen Quartett. Das Finale zeigt eine, in allen Stimmen, besonders in den Violinen (22. und folg. Takte) effektvolle, freie Erfindung. So in dem auf der Dominante gebrachten Gegenmotiv (45. Takt). Später erprobt das russische Thema die ganze Gewalt technischer Durchführungen. So viel aber auch daran gerüttelt und geschüttelt worden, es bleibt unversehrt und triumphirt noch am Schluß in einem Adagio ma non troppo von 10 Takten im höchsten Register der 1. Violine, worauf ein Presto von 9 Takten schließt.

Das F Dur-Quartett ist das, die Idee am entschiedensten

frei kämpfende, auf das man nach der Herrschaft der alten Welt über den Begriff, stößt.

Das E Moll-Quartett.

Wer vermöchte den Komponisten des stolzen F Dur-Quartetts in dem schwärmerischen E Moll-Quartett zu erkennen? — Die alte Welt hingegen war und blieb dieselbe. Sie veränderte ihre Anzüge, den Menschen zog sie nicht aus. In jeder Komposition Mozarts ist etwas von den früheren durchzublicken. Beethoven ist so oft ein neuer Komponist als er ein neues Stück schreibt. Wie die Idee bei Beethoven immer eine neue, ist es die Form. Deshalb hat es so viel Zeit gebraucht zum Verständniß seiner durch Einzelne; deshalb wird es noch Zeit brauchen zum Verständniß durch die Massen. Wo jemand jedesmal ein Anderer ist, und nur unter dem allgemeinen Einfluß psychischer Hauptrichtungen (Style) zu einer von diesen neigt, den Ideen (dem Gehalt) nach, aber immer frei bleibt, da ist er nothwendig schwerer zu verstehen als Mozart, der in jeder Zeile Mozart bleibt und seine Wahrzeichen an der Stirne trägt wenn auch nicht an der Nase, an der ihn Oulibischeff erkennen will.*)

---

*) Biographie de Mozart T. 3, p. 164. Mozart voulait faire une espèce de symphonie vocale (Sextett in Don Juan) accompagnée d'instruments; il voulait se produire, comme on dit, et de telle sorte, qu'au milieu des groupes crées par son imagination, on entrevêt clairement le profil du maestro, avec ce grand nez mozarien, si bien connu de tous ceux qui savent

1. Satz (Allegro $^6/_8$ 259 Takte). Verschieden vom 1. Satz im F Dur-Quartett der keine Reprise hat, finden wir hier zwei und einen Anhang, das einzige Beispiel im Quartett, siehe op. 70, Nr. 1). Der leichtere Stoff wurde durch Wiederholung spezifisch schwerer, rundete sich gewichtiger ab. Nach zwei kurz abgerissenen, die Tonart feststellenden Akkorden und einer erwartungsvollen Taktpause, wiegt sich das Motiv ein (E Moll, 2 Takte). Abermalige Taktpause. Dieselbe thematische Figur unvorbereitet in F Dur. Abermalige Taktpause. Versenkt dieser gedankenschwere Anfang nicht schon in Nachdenken?*) Mit dem 12. Takt kommt ein Melodieblick, dann

distinguer un ut d'avec un ré. Chacun devait se dire en écoutant: Oh! que c'est lui! lui! lui! personne que lui dans le monde.

*) Noch über ganze Taktpausen hinweg will Oulibischeff S. 261. der Schmähschrift, eine verbotene (?) Quintenfolge sehen. Er sagt von jenem scharf gezeichneten Anfange: Le passage de l'accord (?) mi-sol-si à l'unisson des trois fa, malgré la pause (!) qui les sépare, est une des sucessions les plus vides et les plus flasques qu'il soit possible de trouver dans le domaine des octaves défendues (!)

Bülow sagt bei Gelegenheit von Oktaven und Quinten (Berliner Mus. Z. 1857 Nr. 35): „daß man endlich aufhören sollte das blödsinnige Epitheton der verbotenen zu brauchen, das gelehrt thuende Ignoranten erfunden haben." Nicht um etwa das eingebildete Verbot zu beschönigen, braucht Beethoven die Pausen, sondern wegen des Rhythmus von 4 zu 4 Takten. Aber nicht einmal nach einander folgende Noten (Melodie) hat Oulibischeff von auf einander fallenden (Harmonie, Akkord) zu unterscheiden verstanden; er träumt noch in den Akkorden, auf welche Melodien (Figuren) zurückzuführen sind, von Verboten, die er besser zu schätzen weiß als Beethoven! (Vergleiche op. 102, Nr. 1.)

ein wunderbares Gewebe nach den Hauptwerthen des thematischen Stoffes. Und wie zart angehaucht! überall der Frühling der Seele. Das Gegenmotiv (36. Takt) jenem ersten Gesangsblicke genähert, erscheint normal in G Dur, im 2. Theil verjüngt in E Dur (statt E Moll). Heftig drängen mit dem 58. Takt, Synkopenkonstruktionen aus dem $^6/_8$ in den $^2/_4$ Takt. Die Ausführenden müssen fest im Rhythmus sitzen, sonst werfen sie um, statt nur in ihren Entschließungen zu wanken, wie es der Tondichter will. Der Mittelsatz ist so recht das Herzstück des Ganzen; reizend die Rückkehr in das Motiv. Das Allegro endet in einer Erinnerung an den Anfang im unisonus.

— — — So voll von Phantasie
Ist Liebe, daß nur sie phantastisch ist.

2. Satz. (Molto Adagio $^4/_4$ E Dur, 157 Takte. Si tratta questo pezzo molto di sentimento — man behandle den Satz mit vielem Gefühl). Einer der hervorragendsten Mittelsätze langsamer Bewegung für Gefühlsdeklamation auf der Violine. Ohne konzertant zu sein, beherrscht die 1. Violine das Adagio durch den ihr zugewiesenen Gehalt. Der Ausdruck ist getrösteter Schmerz. Hier murmeln Quellen ewiger Sühnen. In der Anwendung des höchsten Registers der Violine ist der Satz die Schöpfung eines neuen Styls im Adagio. Das vor Allem innige, für die 1. Violine, so zu sagen, persönliche Stück gehört trotz des beträchtlichen Umfanges, der bei Beethoven, dem überflüssige Noten unbekannt sind, immer bedeutsam ist, nicht in den höchsten Adagio-Begriff.

Das in reinster Kunstweihe empfangene Stück, ist, will man eine landschaftliche Vorstellung gelten lassen, ein Regenbogenadagio, etwas sinnig Symbolisches, aber nicht über sich hinaustretendes, wie das unendliche Beethovensche Adagio (Bd. 2, S. 131—138, op. 97, 106, 125, 127, 132).

Die Stimmungen des Satzes indeß, reichen an die Wohnungen der Seligen. Die dem Gegenmotiv mitgegebene, punktirte Begleitungsfigur (16. Takt, 92. Takt) erinnert an eine ähnliche, das Adagio der 4. Symphonie charakterisirende, das in seinem Minore, einen tiefer greifenden, einen dem unendlichen Beethovenschen Adagio näher stehenden Gehalt, erreicht. Die Form ist Sonatensatz Leise, kontemplativ (von der ersten Note herabsteigend, Bd. 2, S. 133) setzt das Motiv in Pfundnoten einen Fuß vor den andern (1.—8. Takt). Das Gegenmotiv (30. und folg. Takte, 109. und folg. Takte) erscheint normal (Dominante und Tonika), Dankbar für den Violinspieler ist ein 3. episodisches Thema, schwankende Triolengewinde, die unerwartet moduliren (48. Takt, H Dur, 59. Takt, D Dur). Von der 1. Violine aufgestellt, wird das Thema von dieser Stimme, als ihr Gut festgehalten, von den anderen, als ein ihnen zusagendes solo begleitet. Nicht so tief gedacht wie das Adagio im F Dur-Quartett hat dieses vor jenem voraus, ein abgeschlossenes Ganze zu sein.

3. Satz (Allegro 3/4 E Moll 142 Takte). Ein im Rhythmus wesentlich von der Minuett unterschiedenes Intermezzo, eine neue Form unter der man sich nicht wesentlich ein Scherzo vorzustellen braucht. Das zarte Gebilde bringt im

Maggiore ein als Kontrapunkt behandeltes russisches Thema. Der in slavischem Liedergeiste erfundene Gehalt der ersten Theile will in dem dritten keine rechte Abrundung finden. Es bleibt der Wunsch nach einer zusagenderen Spitze, nach vollständigerer Tonsättigung in der Melodie. Eine eigenthümliche Anwendung der Reprisen ist, wenn, wie der Komponist im 3. Satze der C Moll Symphonie beabsichtigte (vergleiche die Menuett der 4. Symphonie), nach dem **Maggiore**, das Minore, dann noch einmal das **Maggiore** und wiederum das Minore wiederholt wird (**: da capo il minore ma senza replica e allora ancora una volta il Trio e dopo di nuovo da capo il minore senza replica :**). Vergleiche das Scherzo in op. 74.

4. Satz (**Presto** $^4/_4$ **alla breve**, C Moll, 413 Takte). Was soll man von dem Schlußsatz sagen, wenn nicht, daß der Beethoven-Phantasus sich hier eine Fee nach Hause trägt? Man suchte vergebens in dem ganzen Quartettrepertoire nach einem ähnlichen Glanz- und Prachtstücke! Schon die Behandlung der 4 Stimmen bringt hier einen tonalen Effekt zu Wege, wie er Haydn und Mozart unbekannt ist und nur von befangenen Leuten, als ein dem Quartettstyl widersprechender Orchestereffekt verschrien werden können. Man wird billig dem Quartett zugestehen, so viel zu sein, als es zu sein vermag. Dies und nichts Anderes erreicht der große Beethovensche Quartettstyl. Das große Beethovensche Quartett ist das potenzirte, seiner Freiheit und höheren Lebensfähigkeit bewußte Quartett, ein organischer Fortschritt in's Unendliche.

Das berauschende Motiv des Finale steht in C Dur, was in E Moll einen herrlichen Effekt macht. In 8 Eintritten bleibt das Motiv dieser Tonalität getreu. An solche Ueberraschungen hat uns Beethoven gewöhnt. Es ist seine Terzmodulation (c untere Terz von e) vergleiche das Rondo im 4. Klavierkonzert op. 58. Das Gegenmotiv modulirt nicht in G Dur (welche Tonart bereits vom 1. Satze ausgebeutet worden war), sondern in H Moll (66 Takte). Was soweit an Moll zu Anfang des Finales verloren gegangen war, wird hier nachgeholt. Das Presto ist einer der dankbarsten für eine Virtuosengeige geschriebenen Sätze. Konzertant kann man deshalb die Stimme nicht nennen; sie herrscht durch den ihr zugewiesenen Gehalt. Der lange Satz war einmal länger. Wir geben hierüber mit Erlaubniß des H. Sekundarius des Schuppanzighschen Quartetts H. Holz, folgende uns von ihm mitgetheilte Notiz (Wien, Juli 1857). Die sogenannten Rasoumowskischen Quartette komponirte Beethoven im Jahr 1805, sie waren ursprünglich noch viel länger, als sie uns jetzt bekannt sind, vor Allem war das letzte Stück des E Moll Quartetts noch einmal so lang. Ich habe die in der Auction erstandene Urschrift dieser Quartette im Jahr 1829 an Heinrich Beer (Bruder Meyerbeers) in Berlin verkauft. Interessant wäre es gewiß, die Quartette in ihrer ersten Ausführung zu hören.

Schuppanzigh hat in seinen Abonnements-Quartetten durch wiederholte Aufführungen viel zum Verständniß dieser Werke gethan. In den letzten Tagen des Meisters erzählte ich ihm

eines Tages, daß der in Wien angesehene Generalbaßlehrer Sechter, es unternommen habe, das thème russe im 3. Satze des E Moll Quartetts neu zu komponiren, weil in der Beethovenschen Harmoniefehler vorkommen. Beethoven eilte fast ängstlich, als wenn er wirklich etwas übersehen hätte (das Genie zweifelt immer weil er Genie — die Sechter zweifeln niemals) zu einem großen Koffer im Nebenzimmer und gab sich alle erdenkliche Mühe, die Partitur hervorzusuchen. Endlich kam sie ihm in die Hand, er suchte, suchte und guckte, dann brach er in ein tolles Lachen aus. Es stimmt ja Alles! sagte er, ja, ja; da stecken sie die Köpfe zusammen, weil sie's in keinem Generalbaßbuche gefunden haben! Man muß ihnen den Kirnberger zum Lernen, und den alten Sebastian Bach zum Schwitzen eingeben!

Das C Dur Quartett.

Wiederum ein neuer Komponist und nur dasselbe Kennzeichen unendlicher Phantasie.

Das 1. Quartett mit einem Vorspiel **Introduzione, Andante con moto** $^3/_4$ 29 Takte, ohne bestimmte Tonalität). Der 1. Akkord ist ein verminderter, rezitativartiger. Es ist Einem als werde hier fortgefahren, nicht angefangen. Und so ist es. In dem großen Werke, das Unendliche in endlichem Ausdrucke zu geben, wird fortgefahren.

Das Vorspiel ist eine Tonfolge ausgehaltener, über einem Gedankenabgrunde klaffender Akkorde. Nachdem der leise einsetzende **Allegro vivace** ($^4/_4$ C Dur, Reprise, 241 Takte) die

Tonalität festgesetzt hat, läßt die 1. Violine phantasieartig einen einstimmigen Gang hören, als spannende Vorbereitung auf das mit dem 14. Takt hereinbrechende, von Kraft und Gewalt strotzende Motiv. Die Satzbildung ist eine normal thematische Durchführung des als bloße Tonfigur gegebenen Motivs und Gegenmotivs. Letzteres (48 Takte) das wir als ein vorzugsweise kantilenenartiges Element verstanden, stürmt hier einmal ausnahmsweise in einer sich bäumenden Figur in den Satz, so daß Figur zu Figur kommt. Einstimmig aus Trillerketten sich entwickelnde Gänge in der 1. Violine, führen aus dem Mittelsatze zurück in die Strömung des Motivs. Das Konzertante liegt wiederum nicht in Passagen, sondern in der für die Vermittelung des Gehalts, der 1. Violine zugetheilten Rolle. Der Satz spannt mehr auf die folgenden als er für sich befriedigt. Dies ist ganz im Geiste einer Tondichtung die sich im Finale eine im Quartett nie gesehene Krone auf's Haupt setzt.

2. Satz (**Andante con moto quasi Allegretto** 6/8 A Moll 3 Theile, 2 Reprisen, 203 Takte). Eine im Geiste slavischen Seelenlebens, mit schöpferischer Kraft empfangene Nänie. Schon die Instrumentation, ist in diesem Intermezzo, das keiner der gebräuchlichen Formen angehört, epochemachend. Eine unnachahmliche Grazie liegt in der durch das Stück gehenden Gesangsfigur (40. Takt C Dur), welche die höchsten Gipfel ersteigt, reizend in C Dur, in B Dur modulirt. Die Form ist ein gekürzter Sonatensatz. Erfindung, Ausdruck, Wirkung, sind neu entdeckte Inseln. Der Ausgangspunkt der

Idee scheint nur durch die Bestimmung des Quartetts für den Grafen Rasoumowski gegeben. Beethoven erfindet sich hier ein Rußland, wie er in den Nationalthemas der vorhergehenden Quartette ein Rußland überkommen hatte. Auf die Höhe idealer Gestaltung hebt der Tondichter mögliche Typen fremdländischen Geistes. Naturgemäßer versenkte sich kein Dichter in eine fremde Nationalität. Der Phönix dichterischer Begeisterung entsteigt hier der Asche eines nie da gewesenen Themas, das durch die Machtvollkommenheit des Genies Realität gewinnt das man für national hält, wie die Nadowesische Todtenklage von Schiller. Weiter kann künstlerische Täuschung nicht gehen.

Das von den 4 Saiteninstrumenten nicht zu trennende Bildchen, kann in keinem Arrangement zur Anschauung kommen, selbst nicht wenn ein solches die Hauptstimme (Violine und Violoncello) beibehielte. Ebenso wenig ist der Satz dem Orchester zu gewinnen. Das Balladenartige, die Innigkeit im Ausdruck, die Erscheinung in ihrer Persönlichkeit, stehen und fallen mit den Saiteninstrumenten, deren natürlicher Athem diese von allem Bekannten abweichende Schöpfung, in's Leben gerufen zu haben scheint. Im Beethovenschen Kosmos kann der Satz nur eine Kleinigkeit sein wollen, aber eine Kleinigkeit wie sie kein Beispiel hat. Man gehe die ganze musikalische Litteratur durch, man wird keinen Satz finden der sich von der Natur eines Komponisten, wie sie sich in seinen Werken im Allgemeinen ausspricht, von allen musikalischen Erfahrungen, so weit entfernte wie dieser ohne Namen gebliebene Satz, denn

die Ueberschrift **Andante con moto quasi Allegretto**, ist nur Tempobezeichnung. Man findet auch nichts Aehnliches in Beethoven. In fremdartigem und dennoch so unendlich fesselnden Ausdrucke, kommt dem Satz das Allegretto des F Dur Quartetts op. 59, trotz dessen scherzoartigen, hier nicht vertretenden Anspielungen, am Nächsten. Die Intermezzo-Gestaltungen der 3. Periode sind die Kinder eines anderen Bodens, eines anderen Klimas der Phantasie. In der Erfindung einer neuen Form im Mittelsatz langsamer Bewegung sollte Beethoven hier gelingen einer Art Märchenduft einen Körper zu verleihen.

3. Satz (**Minuetto grazioso**, $^3/_4$ C Dur, Trio, F Dur). Eine momentane Rückkehr in die alte Minuettgattung bei erweiterter Ausbeutung des tonalen Effekts in dem hohen Register der Violine. Eine Coda führt unmittelbar in das Finale (**Allegro molto**, $^4/_4$ **alla breve**, C Dur, 429 Takte). Ein im imitatorischen Styl glänzend geschriebener Satz wie man keinen besitzt; für den die Quartettfugen von Haydn und Mozart keinen Maaßstab abgeben. Mat hat dem Finale vorwerfen wollen, symphonistisch zu sein, weil man Effekt mit Styl verwechselte*). Man hat im Pariser Konservatoire jede

---

*) Oulibischeff Biographie de Mozart T. 1. p. 17. Un morceau qui se reconnait de suite pour une composition à grand orchestre à laquelle il ne manque que l'orchestre précisement. Cela fait du bruit (!) je ne dirai pas comme quatre, mais comme huit tout au moins, et cela devrait en faire comme cinquante. De la symphonie toute pure du commencement jusqu'à la fin. Welch

Stimme zwanzigfach besetzt, und das von 80 Bogen, wie man sie da findet, ausgeführte Fugato, hat, in dieser Gestalt zumal, nach einem Orchester geklungen. Ein solches Kunststück spricht für das Talent der Geiger, beweist nichts gegen den Quartettstyl des Satzes, sondern nur, daß derselbe einer Anwendung größerer Tonfülle fähig ist, weil ihm eben eine im Quartett beispiellos große innewohnt. Diese außergewöhnliche Tonsättigung allein, stellt das Finale als einen Fortschritt in der Benutzung der Streichinstrumente über das Haydn-Mozart'sche Quartett, das so oft nur für eine Sonate gelten mag.

Man darf annehmen, daß Beethoven durch die Wahl einer dem strengen Styl genäherten Form, der alten Welt gegenüber, den Beweis liefern wollen, daß man auch noch auf dem ihr ganz eigentlich zugehörigen Grund und Boden, stärkere Waffen zu führen im Stande sei, als man in den Händen Haydn's und Mozart's gesehen hatte. Man denke nur an die, man möchte sagen, entlaubten Haydn'schen Quartettfugen.

Das Finale ist keine Fuge, eine geniale Mischform des strengen und freien Styls, ein Stück in dem imitatorischer

---

ein Vorwurf soll darin liegen, daß vier Spieler so viel als acht und mehre wirken? Der Quartettstyl hat vierstimmig zu sein, d. h. jede Stimme zählt für sich und zugleich als Begleitung anderer Stimmen, worin eben die Vierstimmigkeit besteht; wie viel Ton die 4 Stimmen ausgeben, dafür giebt es weder Maas noch Gewicht. Wer ein solches an die Tonfülle legt, schüttet das Kind mit dem Bade aus, weiß nicht was er will.

(kanonischer) Styl vorherrscht. Durch die 1. Violine arpeggirte, accordisch begleitete, vom Thema unabhängige Figuren (47. und folg. Takte) gehören nicht in den strengen Styl. Nicht symphonistisch darf man andererseits eine Satzbildung finden, in der auch nicht eine Orchesterfigur, nicht eine Begleitung im Orchesterstyl sichtbar wird, jede Stimme für sich und im Ganzen wirkt, wie dies das Wesen des Quartettstyls ausmacht.

Eine durch das Finale gehende Figur insbesondere, ist effektvoll. Sie besteht darin, daß ein und dieselbe Note hintereinander, dann die nächstfolgende höhere, dann die anfängliche gehört wird (c c d c, a a h a, 9. Takt, Altstimme) und so fort herunter, oder in höherer Lebensäußerung, in derselben Folge hinauf (a a g a, h h a h, 38. Takt, 1. Violine). Diese in allen Stimmen steigenden und fallenden Tonstrahlen glänzen wie Fontainen in der leuchtenden Scene eines Zaubergartens. Allmählig, in derselben Sequenz (4 Achtel auf jeder Stufe) erhebt sich ein Strahl nach dem andern, erreicht seinen Schwerpunkt und fällt von Stufe zu Stufe in sein Becken zurück. Der letzte reicht in der 1. Violine vom tiefsten bis zum höchsten c, 36 Takte ununterbrochener Bogenführung, die den Violinisten mehr in Anspruch nimmt als die verzweifeltste Konzertpassage und doch keine Passage, alles Inhalt, Leben, Idee! —

Hier siegt ein Held auf der Geige, hier siegen 4 Helden über eine ihrer würdige Aufgabe und selbst die in der alten Welt noch so ungelenke Bratsche muß, Arm in Arm mit der 2. Violine, hinauf bis an das höchste e, das die 1. Violine

allein überflügelt, um auf dem höchsten c ihren Jubel auszuströmen, während der Baß bis zum tiefsten c hinabsank und sich so die Pole der Entfernungen gegenüberstehen, worauf alle 4 Stimmen in einem unisonus von den erstiegenen Höhen herabrauschen und in vollgriffigen Akkorden schließen.

Man hat behauptet, Beethoven zeige in kontrapunktischen Formen nicht die flüssige Gewandtheit Mozarts. Leicht ist zwar die Arbeit Mozarts auch noch im strengen Styl, sie ist aber auch stereotyp dieselbe, tausendfältig bei Beethoven, bei dem selbst der Arbeitsstoff von der Idee beseelt ist. Und so im Finale des C Dur-Quartetts. Der unsterbliche Satz ist die Uebersiedelung des strengen Styls auf die Gebiete freier Ergießungen im Quartett.

Die Idee der Kunst ist eine unendliche. Die Kunst wird nie zum Indifferenzpunkt der Idee werden, aber nähern kann sich die Kunst der Idee. In dem erweiterten Fokus der durch Beethoven auf das Streichquartett angewandten Verstärkungen künstlerischer Sehkraft, bot sich der Welt ein neues, das alte so weit hinter sich lassende Bild, daß die alten Vorstellungen, die alten Sternkarten, nicht mehr auf die Idee paßten.

Die ganz aus der Art des alten Quartetts geschlagene, phantastische Erfindung; die erweiterte Verwendung der Saiteninstrumente; die Schöpfung neuer Formen in Mittelsätzen langsamer und rascher Bewegung, machen op. 59 zu einem Schwerpunkt der 2. Periode.

* * *

Op. 60. 4. Symphonie (B Dur), für 2 Violinen, Alt, Violoncello und Baß (2 Stimmen) eine Flöte, 2 Hoboen, 2 Klarinetten, 2 Hörner, 2 Fagots, 2 Trompeten, Pauken. Dem Grafen Oppersdorf gewidmet. Haslinger (Wien), Partitur (Simrock, Lanner in Paris). Erschien 1806 (A. M. Z., 1807, S. 400, eine 4. noch ganz unbekannte Symphonie wird in einer sehr gewählten Gesellschaft, welche zum Besten des Verfassers sehr ansehnliche Beiträge subscribirt hat, aufgeführt werden).

Arrangirt für 2 Violinen, 2 Alt und Violoncello, für Pianoforte, Violine, Flöte und Violoncello von Hummel, für 2 Pianoforte zu 8 Händen, für 2 Pianoforte zu 4, für Pianoforte vierhändig von Mockwitz, Czerny, Watts für Pianoforte allein von Hummel, von Kalkbrenner.

A. M. Z., 1811, S. 62. Eine feierliche, herrliche Einleitung, ein feuriges, glanz- und kraftvolles Allegro, ein kunstreich und sehr anmuthig (!) durchgeführtes Andante (?) ein ganz originelles, wunderbar anziehendes Scherzando und ein seltsam gemischtes, aber wirksames Finale. Im Ganzen heiter, verständlich und sehr einnehmend; nähert sich mehr den Symphonien 1 und 2, als 5 und 6.

Débats, 7. Mars, 1849. Le premier morceau est aussi beau que le second, le second est sublime; le troisième est aussi admirable que le quatrième, le quatrième entraîne, étonne et éblouit.

Damcke (aus dem Russischen der St. Petersb Ztg., 12. April 1836). Die 4. Symphonie, in welcher die Fülle und Einheit der Einzelheiten die Kunst eines Dirigenten in ihrem ganzen

Lichte herausstellt, war immer eine Veranlassung der größten Triumphe Mendelssohns als Kapellmeister. In Leipzig hatte man die Symphonie noch nie in der Vollkommenheit gehört, in der dieselbe unter seiner Leitung erschien. Introduktion, Adagio und Finale schienen neue Schöpfungen, weil man in ihnen eine Masse schöner Einzelheiten erkannte, die man früher gar nicht bemerkt hatte.

Der Standpunkt zur Beurtheilung der 4. Symphonie, welche Robert Schumann die „griechisch schlanke" nannte, sei uns die zur Symphonie (als Form) gewordene Musikidee selbst. — Objektiv angesehen, ist das edle Werk eine der vollendetsten Erscheinungen sämmtlicher Kunstgebiete, von den Meisterschöpfungen des griechischen Meißels, über alle Maler hinweg, bis zu dem Geistesmaler, der diese Welt von Ideen in's Leben rief. In Bezug auf die Form, auf die Erscheinung in der Totalität, ist das viel verkannte, sogar mit dem Haydn-Mozartischen Begriff von der Symphonie zusammengestellte, die alte Welt im Orchester weit überragende Werk, der höchste Ausdruck alles dessen, was innerhalb des Areals der alten Symphonie zu erreichen war. Das einheitliche Verhältniß der Theile zum Ganzen, ist das unterscheidende Merkmal der Symphonie von den späteren, in denen der Begriff der Symphonie weniger im Ganzen der Erscheinung, als in einzelnen Aeußerungen (Sätzen) triumphirt. Erinnern wir in der **Eroica** an den 1. Satz und das Scherzo; in der C Moll-Symphonie an den Donnerkeil des nicht vom 2. Allegro (Scherzo) zu trennenden Finale, des Kolossalsten

der Gattung; in der Pastorale an den Sturm; in der A Dur-Symphonie an das Allegretto und Presto (Scherzo); in der 8. an das Allegretto und Finale; in der 9. an den 1. Satz und das Adagio. So viele unerreicht gebliebene Errungenschaften auch diese Sätze enthalten mögen, die Wirkungen dieser Symphonien im Ganzen, werden durch diese Einzelwirkungen überragt. Anders in der 4. Symphonie, die in keinen solchen Flammensäulen zum Himmel lodert, die im Ganzen der Erscheinung ist, was jene Leuchten der Gattung im Einzelnen sind — das Unendliche in instrumentalem Ausdruck. In den Augen des nicht nach Wirkungen, sondern nach Ursachen richtenden musikalischen Verstandes, mag somit die 4. Symphonie für die vollkommenste Beethoven'sche Symphonie gelten, ohne daß sie deßhalb auch die ergreifendste zu sein braucht. Durch vollendete Schönheit der Form in plastischer Erscheinung, durch den künstlerischen Schnitt des edlen Gefäßes, das den Gehalt bewahrt, wirkt sie rein objektiv.

Was wäre glänzender als der 1. Satz, sehnsuchtsvoller als das Adagio, berauschend freudiger als diese Minuett einer neuen Form, kunstgewürzter als das Lustgetümmel im Finale! — Ueber den freundlichen Genien dieser Theile schwebt eine Schicksalsmahnung gegen den Uebermuth des glücklichen Besitzers, in der Introduktion. Im Ernst will Freude geboren sein, um sich den Kunstadel zu gewinnen, diese geadelte Freude des unentweihten Genius, macht hier Wohnung, nicht die an der Oberfläche des Lebensstromes treibende Aufgeräumtheit jovialer Stimmungen. Kunstbewußtsein (musikalische Objektivi-

tät) ist die Seele der edlen Dichtung; Bewußtsein der Berechtigungen ihrer unermeßlichen Phantasie (musikalische Persönlichkeit) die Seele der späteren Symphonien, der Eroica, von den früheren (die beiden ersten kommen auf der Höhe der vierten nicht in Betracht). Weil sich die Phantasie in der 4. Symphonie der architektonischen Linie unterordnet, der phantastische Styl dem thematischen, hat man in einem wesentlich neuen Styl den Symphoniestyl der alten Welt erblicken wollen. In der 4. Symphonie ist Alles neue Erfindung und nur das Areal, die Räumlichkeit des Werkes, liegt zwischen der alten Welt und dem großen Beethoven'schen Symphoniestyl mitten inne. Der rondoartige Schlußsatz reicht nicht an die Proportionen der späteren Finale, der 1. Satz (**Allegro vivace**, $^4/_4$ **alla breve**) hat an einem konkret thematischen Styl genug. Einmal, im Mittelsatze, wo das Motiv in D Dur modulirt, erhebt sich in den Violoncells ein an's Herz greifender Gesang, den man für eine Episode zu nehmen geneigt ist, da sich aber zu demselben das Motiv in den Geigen erhält, so ist dieser Gesang ein zum Motiv selbst erfundenes Thema, keine vom Motiv unabhängige Episode.

Durch die nach dem Trio der Menuett ausgeschriebenen Reprise von Menuett und Trio nebst einem hieran geknüpften der Menuett entnommenen Anhange; durch die Emancipation in Synkopen der polyhymnischen Menuett, vom dreitheiligen Rhythmus, stellt dieser Satz einen der alten Welt unbekannten Begriff hin (vergleiche Bd. 2, S. 127). Wo das Adagio mit erschütternder Energie nach Moll geht, beschreitet

die Form das den Alten verschlossene Geisterreich, des unendlichen Beethoven'schen Adagio. Das Finale (Allegro ma non troppo, $^2/_4$) zeigt in den auf schlechte Takttheile niederfallenden Keulenschlägen, eine tausendfältige Mannigfaltigkeit in der Behandlung des an sich einfachen Stoffes.

Vor dem thematischen Style dieser Symphonie besteht die Haydn-Mozartische Symphonie ebenso wenig wie er vor dem phantastischen der Eroica bestand, der späteren symphonischen Organismen Beethovens zu geschweigen. Wir haben hier gleiche Wirkungen aus verschiedenen Ursachen. Das Werk ist der von Beethoven geführte Beweis, daß sein thematischer Styl für den Geist ebenso fruchtbar zu sein versteht, als sein phantastischer, im engeren Sinne des Wortes, denn es versteht sich von selbst, daß es weder einem Werke von der Bedeutung der 4. Symphonie, an Phantasie fehlen kann, noch dem von uns vorzugsweise phantastisch genannten Style der späteren Symphonie, an dem gerade durch Beethoven auf die höchste Spitze geführten thematischen Elemente musikalischer Satzbildung.

Beispiellos in der Instrumentallitteratur ist in Form wie Gehalt die Einleitung (Adagio $^4/_4$ alla breve 38 Takte). Ein Mikrokosmus wie er uns den Begriff der Introduktion zum Unterschiede vom Vorspiel abgab (op. 5, III. I., S. 71).

Ein unisonus schwebt über einem Abgrunde von Gedanken (1. und folg. Takte). Diese von Blasinstrumenten leise ausgehaltene, von den Saiteninstrumenten pizzicato abgehobene, geheimnißvoll über 4 Oktaven lagernde Note (b) läßt die

Tonart unbestimmt. Das war noch nicht erlebt worden. Von unbeschreiblicher Melancholie in der Flöte, scheinen die Saiteninstrumente, die Bässe zumal, vor diesem Einzelton, im pizzicato zurückzuschrecken. Daß es auf eine Molltonart abgesehen ist, sagen zu dem 5 Takte lang sehnsüchtig forttönenden b der Bläser, die Baß-Pfundunisonen, auf welche Molltonart? bleibt ungewiß. In dieser nächtlichen Höhle gleiten Ungeheuer vorüber. Mit welchem Jubel der Tag auf der Dominante begrüßt wird (36. Takt), mit welcher Seligkeit sich Alles in den Lichtstrom des Allegro stürzt, das muß man erlebt haben, das beschreibt sich nicht; ein solches Allegro war nie da gewesen und schon in den Unisonen auf halben Noten fängt eine andere Naturgeschichte an, erkennt man Elephantenfußstapfen wo man in der alten Welt Hühnerspur sah. Thürmt doch auch der Mittelsatz auf einem zuerst entfernt murmelnden, dann bis zum Sturm anschwellenden Paukenwirbel, einen nie gesehenen crescendo-Bau, der in das Motiv zurückführt, nachdem die Pauke 27 Takte brauchte um in diesen Donnerkeil auszuschlagen. Wo soll da Platz sein für Haydn und Mozart? — Alles ein reißender Strom beseligenden Gehalts, überall neu aufgestellte Gesichtspunkte für die Anwendung aller Mittel.

Oulibischeff applizirt dem Werk eine Interpretation, die für die kindlichste Haydn'sche Symphonie zu kindlich wäre.

Es heißt S. 188: On ne découvre pas, tout de suite, le rapport de l'introduction empreinte d'une gravité sublime, avec l'allegro dont le caractère paraît répondre (?) à la gaîté pétulante d'un adolescent, tempérée par

la coquetterie ingénue et la sensibilité déjà éclose d'une fillette du même âge.

So mag sich Hofmarschall von Kalb über Luise Miller exprimiren, Niemand Beethoven'sche Symphonien beurtheilen.

Das Adagio vergleicht Oulibischeff dem Andante der Mozart'schen G Moll-Symphonie, dem unbedeutendsten Satze dieses Werkes, das man nur relativ als Symphonie ansehen kann, und dem zwar auf breiter Grundlage beruhenden, immer noch etikettsteifen Adagio der C Dur-Symphonie mit der Fuge, welches Werk eben so wenig den Beethoven'schen Begriff der Symphonie entspricht. S. 192: **Mozart et Beethoven ont l'air de se toucher dans ces productions éminentes de leur génie, sans pourtant s'y confondre. Tels on voit couler nos deux grands fleuves, le Wolga et l'Oka, après leur jonction, unis et toujours nettement reconnaissables à la couleur de leurs eaux.**

Unter der Wolga hat man natürlich Mozart zu verstehen, Beethoven muß sich an der Oka genügen lassen. Man hat manchen Vergleich zwischen den Meistern versucht, daß sie eine Rolle in der Hydrographie Rußlands spielen sollen, ist neu. Das jedenfalls wässrige Bild, mag man seiner ganze Wahrheit nach in Nischnei-Nowgorod verstehen.

Oulibischeff macht der Symphonie zwei Ausstellungen (S. 195). Die erste beruht auf einem faktischen Irrthum, indem die Auflösung der angeblich stecken gebliebenen Appoggiatur im 1. Theil des 1. Satzes (11. Takt) sich in der Klarinett- und Altstimme (13. Takt) findet; die zweite, ein dem Finale

vorgeworfener Kurulus zweier, angeblich verschiedener Harmonien (44. und folgende Takte vor Schluß) auf einem unverzeihlichen harmonischen Irrthum, in dem ein und derselbe Akkord, hier nur anders als bei Haydn und Mozart gestellt ist. Und mit falschen oder elementar zu lösenden Notenbeispielen, glaubt Oulibischeff einem Beethoven auf den Leib rücken zu können! — Die Texte Beethovens restituiren sich selbst in integrum; gegen die Fälschung eines unserer Texte durch Oulibischeff, zum Zweck der Verspottung Beethovens, sehen wir uns veranlaßt, zu protestiren. Von dem in der Tonika auf die Dominante eintretenden Horn im 1. Satze der Eroica, hatten wir in Beethoven et ses trois styles T. 1, p. 105 (p. 78 des Belgischen Nachdrucks) gesagt:

L'intention de l'entrée du cor jugée prématurée par l'ouïe est marquée au coin du gènie. C'est quelque lointain écho du motif de l'Allegro qui vient flotter là, éperdu, in gurgite vasto. Ces choses sont le sourire de la chimère du poète, sourire déplacé sur toute autre bouche et dont il est absurde d'éxiger qu'il doive se laisser conserver dans de l'esprit de vin, dans un bocal à l'usage des conservatoires.

Diesen Text verfälscht Oulibischeff (S. 185) indem er hinter dem Wort chimère, die Worte du poète, wegläßt, so daß die Bedeutung des unberechtigt Eingebildeten, des Albernen für Beethoven nachbleibt (!). Mit chimère bezeichnet hierauf Oulibischeff alle Stellen in Beethoven, deren Fehler darin besteht, ihm mißfallen zu haben oder ihm unverständlich

geblieben zu sein. Er verfährt dabei systematisch. Ihm ist das Wort chimère ein technischer Ausdruck der Brandmarkung aller Intentionen des Genies, die dem großen Haufen entgehen, und er braucht dasselbe wie den Refrain eines couplet im Vaudevillestyl, als Parodie musikalischer Kritik. La symphonie en si bémol (heißt es S. 194) qui fait pendant (?) à celle en ré, ne se distingue de la production de première manière, que parce que la chimère y a opposé sa griffe. On va voir que la chimère a grandi dans l'intervalle de deux ans qui sépare la symphonie héroique de la quatrième. Folgen die Notenbeispiele, von denen das eine falsch ausgeschrieben, das andere der einfache Terz=Decimen=Akkord auf dem Grundton der Dominante (f) des Hapttons (b) ist, von welchem letzteren Oulibischeff sagt: je ne dirai plus un sourire mais une affreuse grimace de la chimère.

Es mag hingehen, schreibt man einmal Französisch in scherzhaften Worten, ernste Zwecke zu verfolgen, mit scherzhaften Worten zu scherzhaften Zwecken bei ernster Veranlassung, ist man nur ein Spaßmacher, von dem man, hat er das Alter und damit die Bedeutung des Herrn Oulibischeff, bedauert, in seinen Erwartungen getäuscht worden zu sein.

Hiermit wollen wir uns gegen die um den Preis einer Fälschung von Oulibischeff erreichte Verunstaltung eines, von uns zum Verständniß Beethovens, von ihm zu dessen Verspottung, gebrauchten Ausdrucks, verwahrt haben. Nach diesem Pröbchen von Delikatesse in Wahl seiner Mittel zum Zwecke,

mag man die Aufrichtigkeit des Parodisten beurtheilen, sein, Zweck richtet sich selbst. —

* * *

Konzert für die Violine mit Begleitung des Orchesters, Op. 61.
D Dur, seinem Freunde Breuning (Stephan von) gewidmet (siehe Ries S. 94, S. 132). (Haslinger) Partitur (Dunst). Von Beethoven zu einem Pianofort-Konzert mit Begleitung des Orchesters eingerichtet mit Dedikation an Frau von Breuning, irrthümlich das 6. Klavierkonzert genannt. Für Pianoforte allein, vierhändig von Gleichauf, von Lickl (mit Kadenzen). Für den Violinspieler Klement komponirt 1807. A. M. Z. 1807, S. 235. Den Verehrern Beethovenscher Muse dürfte die Nachricht interessant sein, daß er ein Violinkonzert komponirt hat, welches der hiesige (Wiener) beliebte Violinspieler Klement mit seiner gewöhnlichen Eleganz und Zierlichkeit vortrug.

Ein wenig gekanntes Werk bei dem nicht an die melodische Oberflächlichkeit, an die Passagenstelzen und Schwierigkeitstouren von Konzerten unserer Tage zu denken ist, sondern an eine Tondichtung, in der das Konzertinstrument eine, die Begleitung die andere Rolle in Vermittelung eines vollwichtigen Gehalts übernimmt.

Der erste, in Länge einem Symphoniesatz gleichkommende Satz (**Allegro ma non troppo** 4/4 D Dur, 537 Takte) hat große Sonatenform. Die Wechsel von Tonika und Dominante im Gegenmotiv (43., 146. Takt), Motiv und in den Solomotiven der prinzipalen Violine ermüden keineswegs.

Der Symphoniestyl des Ganzen ist der an genialen Orchester-effekten und unerwarteten Modulationen große dieser Periode. In der Geschichte des Violinkonzerts nimmt op. 61 als Benutzung von Soloinstrument und Orchester für die musikalische Idee den ersten Platz ein. Eigentliche Passagen kommen in op. 61 gar nicht vor, wohl aber in der Solostimme hervortretende Figuren, die sich zur Idee wie Theile zum Ganzen verhalten und eine Virtuosität erfordern, deren Ziel es ist, einen Gehalt, nicht mechanische Fertigkeiten geltend zu machen. In unseren Tagen haben insbesondere Vieuxtemps und Alard die schwierige Aufgabe gelöst, welche noch die Anforderung von tüchtigen Kadenzen an den Virtuosen stellt. Daß sich da der Haufe der Violinspieler nicht an das Werk wagt, ist eben so erklärlich als bedauerlich, weil die edle Tondichtung, das Schicksal aller Konzerte, dadurch immer mehr vergessen wird. Wir entnehmen unserem ersten Versuche in der Kritik aus dem Tagebuche eines Livländers (Wien bei Gerold, 1850) Folgendes:

Der Violinspieler ist hier nur der **primus inter pares**, nicht der eitle Seiltänzergeck, zu dessen akrobatischen Unschicklichkeiten das Orchester in tiefster Erniedrigung emporblickt. Das Konzert beginnt mit einem Pauken-Solo, das ein geisterhaftes **D** auf jeden Takttheil ($^4/_4$) hören läßt, als solle damit gesagt sein, daß im Orchester Niemand der Letzte ist. Der 2. Takt bringt den schwellenden Chor der Bläser, der, von den leisen Schlägen der Pauke unterbrochen, ein still zurückgehaltenes Triumphgefühl ausströmt. Mit dem 10. Takte begegnen wir dem unversöhnlichen Erdgeiste, der den Meister

im Leben bekämpfte; die Geigen röcheln Dis, welcher Ton schauerlich in D Dur dissonirt. Dieser Unisonus ist die höhere Potenz des anfänglichen Paukensolo, eine Fortschreitung desselben um einen halben Ton, der wie ein Abgrund gähnt und das Ungeheuere erwarten läßt. Aber nur die Dominante reißt alle Stimmen fort in die breite Strömung des Orchesters in der Tonika. Der Satz ist die Verherrlichung des Gesammtbegriffs der Kunst, nicht die Verehrung des goldenen Kalbes im Virtuosen. Wo man den Eintritt der Solostimme erwartet, wird es dem Meister erst recht wohl auf den Wellen des Orchesters. Ein neuer Zug Bläser; in den Tiefen kämpfende Bässe in Moll; von einer kräftigen Harmonie unterstützt, zittert das früher für sich allein dissonirende Dis aus dem Abgrund herauf; eine majestätische Figur wälzt sich wie die Brandung des Meeres über das Ohr. Wir stehen vor dem 1. Solo. Alles folgende ist nur Leben in die Breite der exponirten Grundgedanken und noch in den Trillerketten der Violine flimmern die Bilder der ursprünglichen Paukentöne.

Der 2. Satz (Larghetto $^4/_4$ G Dur) ist die Apotheose beglückenden Liebesgefühls im Rahmen der Romanze. Die ersten 10 Takte tutti sind so unnachahmlich schön, daß man kaum begreift, wie noch etwas folgen könne. Das Solo ist auch nur das Detail jener Schilderung. Das 2. Solo bringt zwar einen neuen Gedanken, er erscheint indeß unzertrennlich vom ersten, berührt auf die unerwartetste Weise entlegene Tonarten und wird bei der Wiederholung zum Muster der edelsten Ausschmückungen. Die Hörnerklänge, welche das erste Solo

herausforderten, schließen das letzte, das auf einer Kadenz (vergleiche op. 56, op. 58, op. 73) in das Rondo führt. Das Motiv des Rondo steht der Würde des Ganzen wenig an. Man erzählt in Wien, daß der Violinspieler Klement, für den Beethoven das Konzert schrieb, ihm dieses Thema aufgedrungen habe, damit doch etwas darin von dem Virtuosen selbst wäre. Es ist indeß unwahrscheinlich, daß Beethoven bei der Wichtigkeit die diese mit Liebe gepflegte Komposition in seinen Augen haben mußte, bei der hohen Idee, die er von seinen Arbeiten überhaupt hatte und haben durfte, den Papierschnitzel eines Anderen aufnehmen wollen. Von Klement gedrängt, wie er von Bridgetown gedrängt worden war (siehe op. 47) wird er dem Dinge auf dem ersten besten Gedanken ein Ende gemacht haben. Der Fluch aller Gelegenheitsstücke. In den tutti erkennt jeder unbefangene Blick die Löwenspur. Zu den lustigen Trillern der Solostimme lassen die Hörner walddduftende Klänge hören. In dem langen Triller auf E, in den Eintritten des Orchesters auf den Triller, in der unerwarteten Modulation nach As Dur zeigt Beethoven was auch aus einem trivialen Thema unter seinen Händen wird.

Im Jahre 1837 zuerst in Paris gehört, wurde op. 61 seitdem öfter von Alard im Konservatoire gespielt. **Débats 5 fevrier 1847 C'est merveilleux de richesse mélodique, d'imprévu dans l'harmonie, de grandeur dans la forme, contenue dans l'instrumentation. Le 1e morceau et l'andante surtout sont d'une incomparable beauté. Mais le rondo a pour thème une de ces phrases un peu lourdes**

dans leur jovialité agreste, dont tout l'art de la mise en oeuvre ne déguise qu'à peine le défaut d'élévation (Berlioz).

Siehe eine interessante Würdigung der Mozartischen Violinkonzerte bei Jahn, Bd. 1, S. 603.

* * *

Ouverture zur Tragödie Coriolan, dem Verfasser der Tragödie, Hof=Sekretair von Collin gewidmet (Haslinger) Partitur (Simrock) für Pianoforte, 12 Arrangements, vierhändig 10 (das beste von Watts, das Beethovens Beifall hatte), ein bemerkenswerthes Arrangement für Bravourspiel ist das von Adolph Henselt (Stellkowski, St. Petersburg) für 2 Pianoforte von Czerny, für 2 Pianoforte zu 8 Händen von Schmidt. Op. 62.

In Ermangelung der A. M. Z., welche die Ouverture nicht bespricht, aber wohl ein vierhändiges Arrangement derselben von F. Stein anzeigt (Intelligenzblatt, März 1811) finden wir bei Reichardt eine annähernde chronologische Bestimmung. (Vertraute Briefe auf einer Reise nach Wien von J. F. Reichardt, Amsterdam 1810, 2 Bände selten). Wien, November 1808. Eine sehr interessante Bekanntschaft habe ich an dem Dichter Collin gemacht, Hof=Sekretair in der Hofkriegskanzelei (auch durch seine patriotischen Lieder Oesterreichischer Wehrmänner bekannt, von denen Reichardt mehre giebt). Der edle Dichter des Regulus und Coriolan, ein kräftiger Mann von Geist und Gefühl, empfing mich mit der ganzen Oesterreichischen Treuherzigkeit. Er las mir ein schönes kräftiges Operngedicht, Bradamante nach dem Ariost und trug es mir zur Komposition an. Collin hatte dasselbe früher auch

schon dem braven Beethoven zugedacht, dieser konnte sich aber darüber nicht mit der Direktion verständigen.

Von wiederholten Ausführungen der Ouverture, aus denen man schließen darf, daß letztere noch neu war, sagt Reichardt, Dezember 1808. Zum Schluß Beethovens herkulische Ouverture zum Coriolan. Mir kam dabei die Bemerkung, daß Beethoven sich selbst noch besser darin dargestellt, als seinen Helden. Dezember 1808. In einem Liebhaberkonzert sang ein feiner Italiäner eine allerliebste marschmäßige Melodie. Das paßte ganz für's Zimmer und für die Gesellschaft, die entzückt war, es aber gar nicht zu fühlen schien, daß der ganze angenehme Eindruck durch Beethoven's übermächtige gigantische Ouverture zu Collin's Coriolan, wieder zerstört wurde. Es freute mich sehr, den braven Beethoven selbst da und sehr fetirt zu sehen, um so mehr, da er die unselige hypochondrische Grille (?) in Kopf und Herzen hat, daß ihn hier Alles verfolge und verachte. Es jammert mich oft recht herzinnig, wenn ich den grundbraven, trefflichen Mann finster und leidend erblicke, wiewohl ich auch wieder überzeugt bin, daß seine besten, originellsten Werke nur in solcher eigensinnigen, tief mißmüthigen Stimmung hervorgebracht werden konnten. Menschen, die sich seiner Werke zu erfreuen im Stande sind, sollten dies nie aus den Augen lassen. Dann erst wären sie seine wahren Verehrer.

Die Tragödie in 5 Akten, Berlin 1804, ohne Angabe des Verlags, 120 Oktavseiten, wird von der für sie geschriebenen Ouverture überlebt. Von dem Shakespearschen Stück

gleichen Namens unterscheidet sie sich dadurch, daß der Held selbst seinem Leben ein Ende macht. Die Kritik hat anzunehmen, daß den Komponisten der Gegenstand inspirirte, wie er ihm aus seinem Lieblingsschriftsteller Plutarch, bekannt war, nicht das Wiener Bühnenstück ohne einen Funken von Genie, wenn auch nicht ohne Uebung in Theaterfaktur. Das Seelenleben eines Kunstwerks, von der Bedeutung der Coriolan-Ouverture, ist immer von äußerlichen Veranlassungen zu unterscheiden.

In der antik-heroischen Idee, in dem einheitlichen Guß der instrumentalen Verkörperung derselben, in ihrer von dem Selbstgefühl stiller Seelengröße erfüllten, prägnanten Kürze, tritt die Coriolan-Ouverture ehrfurchtgebietend an den denkenden Menschen.

Den Genius griechisch-römischen Alterthums verherrlicht der Tondichter in dem Helden. Den Genius Roms sehen wir in der Kantilene (Gegenmotiv 51. Takt) den Fuß auf die Erdkugel setzen. Dreimal zieht er über die Scene. Nicht der dem Fatum erliegende Held, der Genius triumphirt. Man hat in der Kantilene, die an den Heldensohn gerichtete Bitte der Mutter erkennen wollen. Daß der Dichter eine höhere, eine psychische Bedeutung mit der Seele seines Gedichts verband, folgt in unseren Augen daraus, daß das Gegenmotiv nach dem Einzelruf des Horns auf g (während 2 Takte), zum dritten Male gehört wird, damit aber, am Schlusse der Ouverture, die ganze Idee, nicht nur einen Theil des der Idee zu Grunde gelegten historischen Verlaufs, beherrscht.

Der Heldenmutter wäre damit zu starke Rechnung getragen, weil der Dichter nicht annehmen darf, daß der Held nicht auch sich selbst besiegt hätte.

Der Genius der griechisch-römischen Welt hingegen, wie er die Seele aller Begebenheiten in dieser ausmacht; wie er noch nach zwei Jahrtausenden in der alt-klassischen, der Geisteskultur unserer Tage, zu Grunde liegenden Literatur, triumphirt, dieser den Ideen Beethoven's verwandte Genius, ist das Leben der Ouverture.

Nach einem aller Dichtung innewohnenden Gesetze, steht das Allgemeine (Objective) über dem Besonderen (Subjectiven). Der Moment des allgemeinen Ausdrucks der antiken Welt ist die Kantilene (Gegenmotiv) dem zumal durch die Wiederholung am Schluß, die Stellung und Bedeutung des Chors in der antiken Tragödie gegeben wird. Alles was der Dichder für die historische Darstellung des Gegenstandes in seiner Idee that, ist das Besondere, ist außerhalb des Gegenmotivs zu suchen, welches allein das dichterische, ideale Moment, den Genius mit einem Wort bezeichnet, wie er am Ende des Gedichts noch einmal über das Ganze dahinschwebt.

Der historischen Ueberlieferung ist die Mutter das Hauptmoment; die instrumentale Dichtung vertritt in unseren Augen dasselbe durch das zweite Hauptthema, durch die in den Violoncells hin- und herfluthende Figur, flehentlich leidenschaftlichen Ausdrucks, die einer handelnden Person gewiß besser ansteht als jene durch die Säle der Geschichte, als Blüthenstaub des Geistes, vom Genius uns zugetragene Kantilene.

Die Ouverture (**Allegro con brio** 4/4 C Moll, 313 Takte, 13 Takte Pausen, die eine große Rolle spielen) beginnt auf einem **unisonus**, der die Tonart unbestimmt läßt (vergleiche den Anfang der 4. Symphonie der Egmont-Ouverture, der Ouverture in C Dur zur Oper Beethoven's).

Der 2 Takte lang ausgehaltene Pfundunisonus **c**, zerschellt auf dem F Moll-Akkord (Unter-Dominante) vor einer Taktpause, dann, zweimal wiederholt, auf Dissonanzen, immer vor ganzen Taktpausen; in zwei, auf 2 Takte vertheilten abgerissenen Akkorden, haben wir hierauf die Tonika und Dominante (13., 14. Takt). Diese ersten 14 Takte sind das Portal in cyklopischem Styl, das an die stürmische Tonfigur (Motiv) führt, welche mit dem 15. Takt einsetzt und so mächtig fortdrängt, daß man sie noch in der Taktpause (21. Takt) zu hören glaubt, vor der auch sie einen Augenblick zusammenbrechen müssen. Nach einem Gewebe mächtig erregter, synkopirter Rhythmen, wirft sich der Dichter, ein verzückter Rhapsode, auf die Septimenharmonie von **es**. Auf diesen, den Rückungen im Rhythmus in den Arm fallenden Schlag, schwebt das Gegenmotiv, der Genius in luftiger Melodiehöhe über unseren Häuptern (Es Dur 51. Takt, F Moll 63. Takt, G Moll 71. Takt). Mit dem 77. Takt schürzen die synkopirten Rhythmen den Knoten des Schicksals. Welche bedeutungsvolle Ahnungen in den Hörnerstößen! Schicksalsmächte, dem zum Gipfel gesteigerten menschlichen Hochmuthe gegenüber. Ihnen entgegen klagt das zweite Hauptthema, in dem wir die Vorstellungen der römischen Mutter erkannten. Dieser Seelen-

sturm kämpfender Gefühle geht unter dem Wogen der Violoncells, durch einen weiten Modulationskreis, bildet den auf einem neuen Thema in modulatorischer Durchführung, nicht in thematischer eines bereits exponirten, beruhenden Mittelsatz (101—150 Takt). Weder das Motiv noch das Gegenmotiv konnten sich zu einer rechten thematischen Verarbeitung eignen, nur in ihrer großartigen Einfachheit konnten sie wirken. Daß der Mittelsatz ein neues Thema, einen **Deus ex machina** einführt, unterstützt unsere Ansicht, die Heldenmutter in diesem Thema vertreten zu sehen, denn die Mutter ist wie der Mittelsatz nur eine Scene des Schauspiels, nicht dieses selbst.

Der Ausgang des Mittelsatzes führt auf den nach **f** versetzten **unisonus** des Anfangs. Ein entschiedenes Nein des Schicksals dem der Held unterliegen muß, das auch der Genius nicht zu beugen vermag. Das Motiv (jetzt in F Moll) die demselben Anfangs gefolgten Schläge auf schlechte Takttheile, führen abermals an das Gegenmotiv (C Dur, 177. Takt, die Modulationen D Moll, 189. Takt, E Moll 197. Takt sind die den früheren entsprechenden).

Daß die Opferungsfreudigkeit des Römers in dem Helden siegen werde, unterliegt, nachdem der Genius in der Durtonart der Haupttonalität sich vernehmen lassen, keinem Zweifel.

Die Wiederholung der synkopirten Rhythmen (205. Takt) der Hörnerstöße (219. Takt) des **Deus ex machina** in der Mutter (229. Takt) erfolgen in der Quarte der diesen Momenten vor dem Mittelsatze (so zu sagen im ersten Theile) ensprechenden Tonalitäten (G Moll, F Moll, C Moll früher

D Moll, E Moll, G Moll). Das hier von 49 auf 11 Takte gekürzte Moment der Mutter, endigt in zwei Schlägen, von denen der zweite (des, Viertel) den weichen Takttheil trifft. Die hierauf folgende, gewissermaßen der Antwort Zeit lassende Taktpause, macht die Stelle zu einer Frage an den Genius. Hörnerstoß im Orakel. Dieser nach g versetzte unisonus von 2 Takten des Anfangs (241. und 242. Takt) zerschellt nicht mehr auf einem Akkordbruch, er wird beruhigend in das bereits in C Dur gehörte Gegenmotiv aufgelöst.

Die Antwort des Genius hat nicht auf sich warten lassen. Daß der Genius das letzte Wort hat, beweist, daß nur er über die Wirren der Welt triumphirt, deren Gesammtausdruck zu verherrlichen, er bestimmt ist.

Der Schluß der Ouverture ist die Versenkung in den Anfang. Im Sterben waren die Römer Meister. Keine Ouverture stirbt wie diese! — In Unisonen, in zunehmenden Werthen (Achtel-, Vierteltriolen, Viertel-, endlich ganze Noten) kommt das Motiv zu sterben, steigt die Idee hinab, zu den großen Todten der Geschichte. Das Motiv (in den Bässen) der durch den Satz gehende zweitaktige Unisonus (in den Oberstimmen) hier am Schlusse ihrer Laufbahn, geben sie sich die Hand (19. Takt vor Schluß, die verlängerteste Anspielung auf das Motiv ist d, ganze Note, as, ganze Note).

So erlischt die Coriolan-Ouverture, die so stürmisch anfing. Das Wort Urbs im römischen, weltherrschenden Sinne gäbe eine würdige Ueberschrift.

* * *

Große Sonate für Pianoforte, Violine und Violoncello. Op. 63.
Arrangement des Quintetts für Streichquintett op. 4 (Artaria, Wien), ob von Beethoven, wie der thematische Katalog von Breitkopf angiebt, ist nach der Nachricht bei Ries (siehe op. 64) zu bezweifeln.

* * *

Große Sonate für Pianoforte, Violine und Violoncello. Op. 64.
Arrangement des Trios für Streichinstrumente op. 3, ob von Beethoven, wie der thematische Katalog von Breitkopf angiebt, ist nach Ries (S. 93), der die Beethoven'schen Arrangements auf 4 beschränkt, zweifelhaft. Es giebt deren indeß 8 (siehe die Katalog-Tafel).

* * *

Die Kataloge von Whistling, Artaria, der thematische von Op. 65.
Breitkopf, geben diese opus-Zahl der unter op. 48 angeführten Scene und Arie (Ah! perfido). Die Originalausgabe des Klavierauszugs der Scene und Arie trägt die opus-Zahl 48. Man thut daher besser auch dem Original dieselbe zu geben und die opus-Zahl 65 ausfallen zu lassen.

* * *

Zwölf Variationen für Pianoforte und Violoncello (oder Op. 66.
Violine über: Ein Mädchen oder Weibchen aus der Zauberflöte, F Dur (vergleiche Nr. 6, 2. Abtheilung des Katalogs). Komponirt im Jahr 1799. Artaria (Wien), 6 Ausgaben.

(In der Pariser, von Brandus, ist das Thema bezeichnet: **la vie est un voyage, de la flûte magique**). Für Pianoforte vierhändig bei Cranz.

Bietet kein Interesse. A. M. Z., 1799, S. 366.

* * *

Fünfte Symphonie für 2 Violinen, Alt, Violoncello und Baß (2 Stimmen), 2 Flöten, 2 Hoboen, 2 Klarinetten, 2 Hörner, 2 Trompeten, 2 Fagotts, Pauken, Kontrefagott, 3 Posaunen, kleine Flöte. (C Moll). Dem regierenden Fürsten Lobkowitz, Herzog von Raudnitz und dem Grafen Andreas Rasoumowski (siehe op. 59) gewidmet. Erschienen im Jahre 1809, zum ersten Male ausgeführt, am 22. Dezember 1808, siehe op. 80. Op. 67.

Schindler, der wohl unterrichtet sein konnte, sagt (Frankfurter Konversationsblatt, 1850, Nr. 80, Oulibischeff contra Beethoven): Was würde der 52jährige Mozart dem 36jährigen Komponisten der C Moll-Symphonie erwidert haben, hätte er sie erlebt? Hieraus würde folgen, daß Beethoven die Symphonie 1806 vollendet hatte. Ist es aber nicht unwahrscheinlich, daß dieselbe dann erst 1808 zur Ausführung kam, wie wir aus positiven Quellen wissen?

Originalausgabe (Breitkopf).

Arr. für Streichquintett von Ebers; für Pianoforte, Violine, Flöte und Violoncello von Hummel; für Pianoforte, Violine und Violoncello (ad libitum) von André; für Pianoforte und Violine, für Pianoforte und Violoncello von dem-

selben; für 2 Pianoforte zu 8 Händen von E. Hofmann; für 2 Pianoforte von Eberwein, für Pianoforte vierhändig von Friedrich Schneider (1809), von Ebers, von Czerny; für Pianoforte allein von Hummel, Kalkbrenner, Franz Liszt. Die Andante für eine Sopran- oder Tenorstimme (Ohne Dich, was wär' mein Leben) von Silcher.

Das Werk.

Eine Schicksalstragödie für Weltbühnen.

Kampf. Sieg.

Allegro con brio, $^2/_4$ C Moll, **Andante con moto**, $^3/_8$ As Dur, **Allegro**, $^3/_4$ C Moll, **Allegro**, $^4/_4$ C Dur (Triumph-Hymne).

Der erste Satz, eine Orchester-Heroide für sich. Der Dichter erfindet das heroische Allegro im $^2/_4$ Takt; das Beethoven-Monogramm. Wer sich so kurz faßt und dabei so viel sagt, ist nicht zu überbieten. Dies die Bedeutung des Beethoven-Monogramms. Einzig steht diese Keilschrift in den Zeichen des musikalischen Alphabets da. Das Motiv wäre die passende Ueberschrift für ein Monument in Theben: Osimandeum.

Kein Einzelkampf gegen Lebensgeschicke ist der Gegenstand eines solchen Gedichts, Kampf von Massen gegen Massen; Geist oder Materie die Kampfpreise.

Eine Umkehrung der rhythmischen Pole, mit Verlegung des Schwerpunktes in den flüchtigen $^2/_4$ Takt, der hier schwerer als die schwersten Taktkaliber der alten Musikwelt wiegt;

ein Finale*, das in seiner unzertrennlich gedachten Verbindung mit dem zu höheren Organismen erstarkenden Mittelsatze rascher Bewegung (Menuett, Scherzo) das Ganze in zwei ideale Theile auseinander fallen läßt, die sich in der im zweiten Theile zum Durchbruch kommenden Grundidee die Hand geben — eine so neue, dem höchsten künstlerischen Verstande, wie dem begeistertsten dichterischen Schwunge entsprungene Schöpfung, mußte für die Welt den Haydn-Mozartischen Symphonie-Begriff aufheben, dessen Formalismus damit lebensunfähig geworden war.

Nur die äußerste Befangenheit in Gewöhnungen des Urtheils kann die Namen jener an ihrem Platze so großen Männer, den höheren Beethoven'schen Orchester-Organismen gegenüber, gleichberechtigt aussprechen wollen, wie sie in dieser und den folgenden Symphonien der Bewunderung der Welt vorliegen.

Jeder Takt des 1. Satzes der C Moll-Symphonie ist ein Cyklopenstein.

Hier kocht der unversöhnliche Streit: besitzen, nicht besitzen!

Die Andante tritt wie ein Waffenstillstand, in den Kampf sie bildet eine erquickende Oasis in der von allen Leidenschaften durchwühlten Seelenwüste. Der freundlich-ernste Satz beruht auf zwei Motiven. Von diesen erhält sich das zweite unabhängig von der Variationenform, welche in dem ersten neue Geschicke erlebt. Das erste Thema (Motiv 1.—8. Takt) verbindet mit bewußter Grazie, stille Schwermuth (As Dur). Den zu erwartenden Triumph der guten Sache verkündigt im

Voraus, das pompöse, von Pauken und Trompeten unterstützte zweite Hauptthema (C Dur 32. Takt). Der Unterschied der Themas in der Tonalität beruht auf der dem Meister in der 2. Periode immer vertrauteren Terzmodulation (c obere Terz von as siehe op. 31 Nr. 1). Das zweite Thema, ein gleichsam mit der Solostimme im ersten, abwechselnder Chor, bei der ersten Wiederholung figurirt begleitet, sonst unverändert, wird bei der zweiten Wiederholung zu einem nicht länger zu bändigenden Triumphschrei, der auf den endlosen Jubel im Finale vorbereitet. Die Bratschen und Violoncells singen mit tiefem Gefühl das erste Thema (Motiv). Diesen Stimmen gebührt somit konsequent die 1. und 2. Variation (besser Antistrophe 49 und f. 98 und f. Takte). Nach der Fermate auf es (123. Takt) wird vom Quartett eine Episode (1.) eingeleitet, in welche die liebende Klarinette, dann das schwermüthige Fagott, eine Anspielung auf das Motiv streuen. Hieraus entwickelt sich eine Zwischenscene (a parte) in Moll unter Flöte, Hoboe und Klarinette (131.—144. Takt) die sich in das zweite, in das Triumphthema auflöst (148 und folg. Takt).

Den Variationen (Antistrophen des Gedichts) fehlt nicht ein von Flöte, Klarinette und Fagott unisono deklamirtes, von den 1. Violinen figurirt, von den übrigen Saiteninstrumenten mit höchster Wirkung pizzicato begleitetes Minore (as Moll 166. und folg. Takte). Das erste Thema (Motiv) erweicht hier vollends in stiller Schwermuth des Trennungsschmerzes vom Glück.

Eine Episode (2.) von 7 Takten (159.—165.) hatte, dem Minore voraufgehend, in zum solo erhobenen Begleitungsfiguren (Dominante) die Erwartung, welche mit der Ausweichung nach As Moll Befriedigung findet, zu spannen gewußt. Mit dem 185. Takt wird das erste Thema (Motiv) in einer letzten Strophe (Variation) im imitatorischen Styl, Eigenthum des ganzen Orchesters und damit bereits der Energie des im zweiten Thema, wie hinter Vorhängen, durchblickenden Triumph-Finale genähert. Eine beschleunigte Bewegung (piu moto 205. und folg. Takte) führt an den Schluß in einem Anhange (225.—247. Takt).

Bemerken wir, bevor uns das Instrumental-Epos weiter führt, wie innig bei Beethoven die Theile mit dem jedesmaligen Ganzen zusammenhängen. In dem beschleunigten Gang der Andante (6., 7., 8. Takt des piu moto) wirft die Hoboe einen kleinen Schrei in Moll (ges, f, fes) dem zwei Sechzehntheile (kleine Noten) voraufgehen. Diese Figur ist eine Vorausnahme des, in nächster Ahnung des Jubelhymnus, gespornten zweiten Allegros (Scherzo) siehe die den 1. Violinen, dann den Altos in denselben kleinen Noten wachsenden Flügel im Scherzo nach dem Trio (Maggiore) und im Finale vom 40. Takt vor dem Schlußpresto.

Der Anfang der Andante giebt Beethoven zu einer wie vom Himmel fallenden Variante Veranlassung, in dem er den zweiten Theil (Riturnell) des ersten Themas (Motiv) im 23. Takte vor Schluß, einen anderen, einen höheren Weg gehen läßt (vergleiche den 17. Takt zu Anfang des Satzes).

Wo man nämlich (wie bisher) c, b, as unisono in den Geigen erwartet, giebt die 1. Violine g, f, es, die 2. hinzu es, des, c, welchen Terzengang die Bratschen unterstützen. Diese Bereicherung des Riturnells um eine Steigerung (g, f, es, Appoggiatur) ist von ergreifendster Wirkung.

Der dritte, Allegro bezeichnete Satz ist die Wiederaufnahme der Kämpfe des ersten. Der gewaltige Satz (nicht Scherzo genannt) hat zwei Themas. Das erste (Motiv) ist das geheimnißvolle Ansteigen der Bässe*) in der Skala (C Moll, Auftakt g, 1.—4. Takt). Das zweite, ein zwischen 3 Kürzen (Vierteln) und einer Länge (ganze Note) eingeschnittenes, vorzugsweise den Bläsern zugewiesen, ruft in rauhen Hörnertönen zu den Waffen (19.—26. Takt später alle Bläser).

Es will Zeit haben, zum Sammeln der Mannen. Der Satz führt wiederholt auf Ruhepunkte. Man naht mit jedem Schritt der bezeichneten Wahlstatt.

Der im 1. Allegro vertretene Streit: besitzen, nicht besitzen, hier zu der Frage: sein oder nicht sein gesteigert, entbrennt, von den Bässen befehligt (C Dur Trio, **Maggiore**).

Nur die sich ihrer Natur nach bekämpfenden Formen eines Fugato vermochten den Kampf im Dualismus darzustellen.

---

*) Sehr wahr sagt Berlioz (Voy. musical T. 1. p. 303): Les premières mesures quoiqu'elles n'aient rien de terrible, causent cependant, cette émotion inexpliquable qu'on éprouve sous le regard magnétique de certains individues.

Wie gründlich es hier auf Vernichtung des Erbfeindes abgesehen ist, das sagen die wiederkehrenden Bajonettangriffe der Violoncells und Kontrabässe. Gegen sie ringen die Bläser, die Geiger. Den unwiderstehlich in die Haufen vordringenden Katapulten der Bässe, bleibt der Sieg. Die Flöte giebt aber das Zeichen zur Flucht. Die letzten Feinde werden über die Höhen zurückgeworfen. Der Tag ist entschieden. Wankend, aber siegreich gehen die Bässe auf ihren Grund und Boden zurück (pizzicato, Reprise in Moll).

Von den Ahnungen namenloser Freude gedrängt, von den kleinen Flügelnoten denen wir im Andante begegneten, gespornt, eilen die Sieger den Berg hinan, von dem der Blick in das Land des ungestörtes Glückes taucht. Dicht vor dem Gipfel, wo die Aussicht sich öffnet, geht ein letzter, lang ausgehaltener Klageton durch die höchste Region (Orgelpunkt auf as, 16.—33. Takt vor Schluß). Erwartungsvoll entfaltet die Seele ihre Schwingen, zögernd theilt sie die von der unbekannten Seite des Berges heraufdampfenden Wolken.

Noch ein Schritt und das Land des Glückes empfängt die Seele in dem Lichtstrome des letzten Allegro. In dem Triumphfinale im breitesten Rhythmus ($^4/_4$) liegt der Schwerpunkt des großen Ganzen.

Die Satzbildung ist die der großen Sonate mit Reprise des 1. Theils. Der Mittelsatz geht auf eine Bewegung im $^3/_4$ Takt hinaus, in welcher, ganz unerwartet, das 2. Thema des 2. Allegros (Scherzo) wiederkehrt.

Ein in den Eingeweiden der Erde zurückgebliebener Gnome

war noch nicht glücklich geworden; mit seinem Hammer schlägt er an die Kugel, erinnert er an sich, um in den allgemeinen Freuden-Hymnus der Kreatur vor dem Schöpfer aufgenommen zu werden.

Diese Wiederholung des auf 54 Takte gekürzten Zusammenhanges des Scherzos mit dem Finale mündet abermals in den Strom der großen Bewegung.

Die Jubelprozession schreitet somit dreimal vorüber.

Beethoven bezeichnete das durch seine spezifische Wucht nicht durch rasche Bewegung gewaltige, alle Jubelchöre hinter sich lassende Allegro, nicht mit majestoso, weil es die Musikmajestät selbst ist.

Ein Presto (4/4 alla breve, 83 Takte) schließt. Die letzten 8 Schläge auf dem vollen Akkord von C Dur, werden von 5 Taktpausen unterbrochen.

Hinter den Sternen hatten sie nachzudröhnen! —

Das Polemische.

1. Satz. Die Generalpause im 398. Takt, wo vor der letzten Fermate das ganze Orchester ff, auf das fis in den Bässen (zweites Achtel) eintritt. Man hat den Unfug so weit getrieben die Pause zu streichen. Diesem Beispiel ist Czerny in seinem vierhändigen Arrangement gefolgt. Berlioz sagt (J. des Débats 11 Août 1852). Personne ne s'est moqué plus hardiment que Beethoven de ce qu'on nomme la carrure. Il y a un exemple frappant de ses hardiesses en ce genre dans la 2e partie du 1e morceau de la

symphonie en ut mineur, où une mesure de silence, qui paraît être de trop, détruit toute la régularité rhythmique et rend très-dangereuse pour l'ensemble la rentrée de l'orchestre qui lui succède. Man bedenke die Bedeutsamsamkeit solcher Beethovenschen Pausen (siehe op. 62). Von Streichen kann da, wie auch Berlioz meint, nicht die Rede sein. Beethoven ließ bei einer Aufführung die Pause ohne Bemerkung (Bd. 2, S. 23—31).

3. Satz (Scherzo): Die Zweitaktfrage (Bd. 2, (S. 23—31). Die angeblich überzähligen Takte sind der 6. u. 5. vor dem ersten Ruhepunkte in der im Text ausgeschriebenen Reprise des Scherzos nach dem Trio (c, es, d, fis).

Daß Oulibischeff in dem Uebergang des Scherzos in das Finale ein Katzengeheul (miaulement) hören wollen, hat die Weltdunst ausströmende Stelle, um so weniger streitig machen können, als bereits Hoffmann und Andere (A. M. Z. 1812, S. 382) dieselbe in den innersten Zusammenhang des Ganzen zu bringen gewußt hatten. Als Warnung vor solchen kaum glaublichen Verirrungen einseitigen Dünkels, mögen die Worte Oulibischeffs Platz finden (biographie de Mozart T. 3. p. 269). Il y a là une mélodie étrange (?) qui en se combinant avec l'harmonie plus étrange encore (!) d'une double pédale à la basse, un sol et un ut (!) produit une sorte de miaulement odieux et des discordances à déchirer l'oreille la moins sensible.

In der directen Schmähschrift (S. 207) desselben Verfassers, hat das Katzengeheul der Behauptung Platz gemacht,

die Stelle entkleide die Musik von **Allem** was an Melodie, Harmonie und Rhythmus **erinnere**. Oulibischeff selbst giebt uns darauf die beste Antwort an die Hand, wenn er sagt (S. 162): **la simple affirmation d'une absurdité n'a jamais tenu lieu de preuves.** Séroff hat nachgewiesen, daß die von Oulibischeff **gegen** Beethoven als Fehler (!) und harmonische Ungeheuerlichkeiten oder Grimassen der Beethoven-Chimäre (siehe op. 60 Anmerkung) aufgestellten Notenbeispiele, gar nichts gegen Beethoven desto mehr gegen die Kenntnisse Oulibischeffs in elementaren Fragen musikalischer Technik, beweisen.

In dem Uebergang vom Scherzo in das Finale der C Moll-Symphonie, haben wir, sagt Séroff, als Melodie die Hauptfigur des Scherzos, als Rhythmus die bewundernswürdige Verschmelzung beider Hauptmotive desselben, als Harmonie die stufenweise Entwicklung der Elementar-Skala von C Dur auf dem Quart-Quinten-Akkorde der Dominante des Hauptons als Orgelpunkt.

Dieses eine Beispiel, fährt Séroff fort, genügt um zu beweisen, daß Oulibischeff nicht das ABC technischer Analyse beherrscht (siehe Oulibischeff gegen Beethoven, vorläufige Protestation eines Russen, neue Zeitschrift für Musik). Fetis macht dem Andante zwei Ausstellungen, welche die Hinfälligkeit der empirischen französischen Lehre herausstellen, die der in Deutschland entwickelten, rationellen musikalischen Technik unserer Tage gegenüber, noch nicht die Kinderschuhe ausgezogen hat. Bemerken wir gegen (120 und 219 des **traité d'har-**

monie von Fetis andeutend), 1. daß sein angeblicher Nonenakkord as, c, d, f (Blaseinstrumente vor Eintritt des Minore) die zweite Verwechslung des Nebenseptimenakkords auf d in der Tonart Es Dur ausmacht, mithin gar nicht der an sich falschen französischen Theorie untergeht, in welcher die None durch Substitution (!), als Eindringling entschuldigt, nicht als ebenbürtiges Intervall verstanden wird; 2. daß ein Orgelpunkt in der Oberstimme (es in der Klarinette zu der den Violoncells überwiesenen, ersten Variation) nicht anders als in der Unterstimme zu beurtheilen ist, das es mithin sehr wohl fortschreiten konnte ohne die Dissonanz des (Kontrabaß) und es (Klarinette) zweier ohnehin in As Dur gegebenen, bei Beethoven weit aus einander gehaltenen Noten (2 Oktaven) aufgelöst zu haben.

Dieser bemitleidenswerthen Verirrungen von Fetis, die in einer blödsinnig beschränkten Theorie ihren Grund haben, sei der Vollständigkeit wegen Erwähnung geschehen. Die Akte: Fetis contra Beethoven, ist längst geschlossen und ins Archiv der alten Sachen reponirt worden. Nicht in Deutschland, das Frankreich um ein Jahrhundert in musikalischer Technik voraus ist, haben die angeführten Texte auch nur streitig werden können. Aber nicht ohne das warnende Beispiel von Fetis der seit 1828 das Heiligthum der Symphonien antastete, wie in der Fabel der Mond angebellt wird, hätte Oulibischeff sich mit hölzernem Schwerdt und papiernem Schild, gegen Beethoven gerüstet um seine früheren Verkennungen des

Genies, durch seine Unkenntniß der Sprache, in welcher er spricht, zu überbieten.

Schicksale. Tradition der Tempi.

Bei der ersten Probe der Symphonie im Pariser Conservatorium unter Habeneck (1827) lief das Orchester davon. Der verdiente Mann, der seine Pariser kannte, lud hierauf die Herren zu einem Bankett ein, dessen Einladung besagte, man möge mit den Instrumenten erscheinen, da etwas (!) Musik gemacht werden würde. Als Habeneck die Leutchen, in Erwartung einer guten Mahlzeit, in der Hand hatte, strafte er sie gründlich ab, indem er sie mit dem besten Effekt die C Moll-Symphonie und die Eroica spielen ließ. Das Werk hat sich seitdem in Paris den Namen L'Empereur*) errungen.

*) Oulibischeff kommt bei dieser Gelegenheit zu folgender petitio principii, welche das durch Fetis in Umlauf gesetzte Märchen unterstützen soll, das Finale der C Moll Symphonie sei eigentlich (dans l'origine!) für die Eroica komponirt gewesen (S. 206). Certes le triomphant morceau qui révéla Napoléon à un vieux soldat de la garde, et lui fit pousser le cri: c'est l'Empereur! vive l'Empereur en pleine restauration, et au milieu d'un concert public, un tel morceau parait n'avoir rien de commun avec les sentiments exprimés dans l'allegro, le scherzo et l'andante de la symphonie. Oulibischeff setzt großes Vertrauen in den alten Soldaten der Garde, der das Ding besser wie Beethoven verstand, weil er Napoleon im Finale und nicht auch in den anderen Sätzen erblickte! Wenn dieser alte Soldat etwas Anderes gesehen hätte; so hätte die C Moll Symphonie noch Recht haben können. Wie es in Paris gekommen, ist die Sache freilich gegen Beethoven durch den alten Soldaten entschieden worden.

Schindler, Biographie S. 240. In der C Moll-Symphonie beabsichtigte Beethoven nur wenige Veränderungen zu machen, doch diese wenigen sind schon von außerordentlicher Wichtigkeit. Der Eingang des 1. Satzes erhielt in den ersten 5 Takten mit den beiden Ruhepunkten dieses Tempo (ein Viertel gleich 126 M. M.) ungefähr ein **Andante con moto.** Dadurch offenbart sich das Mystische des Werks ungleich mehr, als durch das zu schnelle Aussprechen jener tief bedeutenden Phrase. Beethoven äußerte sich in gleichsam ungestümer Begeisterung, als er mir seine Idee darüber mittheilte: „So pocht das Schicksal an die Pforte!" Erst mit dem Eintritt der ersten Violine im 6. Takt beginnt das **Allegro con brio** (halbe Note gleich 108) und geht bis zum 22. Takt fort wo das Schicksal abermals in der anfänglichen langsamen Bewegung an die Pforte klopft. Von dem Eintritte (auf as 25. Takt) der ersten Violine im folgenden Takte an beginnt wieder das Allegro. Im zweiten Theile erscheint das Zurückhalten der schnellen Bewegung zweimal, in der, auf dem vorausgegangenen Ruhepunkte des harten Dreiklangs auf es folgenden Phrase (128. Takt) und in derselben wiederkommenden Phrase (23. Takt vor Schluß).

Da Beethoven den Satz nicht in angegebener Weise ausführen lassen, viel weniger in der Partitur die Bezeichnungen nachholte, wozu er in der A. M. Z., durch welche er einen Stichfehler anzeigte (B. 2. S. 23) alle Gelegenheit hatte; so steht unserer Zeit die an sich schätzbare Tradition, welche den

uns einheitlich vorliegenden Satz wesentlich veränderte, zu fern, um sie anwenden zu können.

Historische Kritik.

Richtig erkannte Hoffmann das Werk, wenn auch noch nicht als eine Errungenschaft der Gesammtliteratur menschlichen Geistes und damit als eine Begebenheit der Universalgeschichte.

A. M. Z. 1810 S. 630 und folg. (der Artikel hat 20 Spalten und ist anonym) *). Beethovens Musik bewegt die Hebel des Schauers, der Furcht, des Entsetzens, des Schmerzes und erweckt jene unendliche Sehnsucht, die das Wesen

*) Für Freunde der Tonkunst B. 3. S. 20. Zugleich sandte man Hoffmann die, eben in den Händen der Notenstecher befindliche, große, herrliche Symphonie Beethovens in C Moll, in Partitur, mit dem Gesuch sich darüber auszubreiten, möchte es nun in einer eigentlichen Rezension geschehen, deren es aber bei solch einem Werke und solch einem Meister kaum bedürfe, oder in einer Phantasie über diese Phantasie, in einem Kunstwerke über dieses Kunstwerk. In 10 Tagen ging beides ein (Rochlitz). Der Brief, in dem sich Beethoven bei Hoffmann noch nach 10 Jahren für seine Arbeit bedankte, ist uns erhalten (Hoffmanns Schriften, herausgegeben von Micheline Hoffmann 4. Bd. S. 112). Ich ergreife die Gelegenheit durch H. N. mich einem so geistreichen Manne, wie Sie sind, zu nähern. Auch über meine Wenigkeit haben Sie geschrieben, auch unser Herr N. zeigte mir in seinem Stammbuche einige Zeilen von Ihnen über mich. Sie nehmen also, wie ich glauben muß, einigen Antheil an mir. Erlauben Sie mir zu sagen, daß dieses von einem mit so ausgezeichneten Eigenschaften begabten Manne Ihresgleichen, mir sehr wohl thut. Ich wünsche Ihnen Alles Schöne und Gute, und bin Ew. Wohlgeboren mit Hochachtung

Wien, den 23. März 1820. ergebenster Beethoven.

der Romantik ist. Beethoven ist ein rein romantischer, eben deshalb wahrhaft musikalischer Komponist. Die in Beethovens Tiefe nicht eingehende Menge, spricht ihm einen hohen Grad von Phantasie nicht ab, dagegen sieht man gewöhnlich in seinen Werken nur Produkte eines Genies, das, um Form und Auswahl der Gedanken unbesorgt, sich den augenblicklichen Eingebungen seiner Einbildungskraft überließ. Nichts desto weniger ist er, Rücksichts der Besonnenheit, Haydn und Mozart ganz an die Seite zu stellen. Er trennt sein Ich von dem innern Reich der Töne und gebietet darüber als unumschränkter Herr. Ein sehr tiefes Eingehen in die innere Struktur Beethovenscher Musik entfaltet die hohe Besonnenheit des Meisters, welche von dem wahren Genie unzertrennlich ist.

Parallelstelle der Phantasiestücke (1. Ausgabe 1813). Den musikalischen Pöbel drückt Beethovens mächtiger Genius; er will sich vergebens dagegen auflegen. Aber die weisen Richter mit vornehmen Mienen um sich schauend, versichern: man könne es ihnen als Männer von großem Verstande und tiefer Einsicht auf's Wort glauben, es fehle dem guten Beethoven nicht im Mindesten an einer sehr reichen lebendigen Phantasie, aber er verstehe sie nicht zu zügeln! — Da wäre denn nun von Auswahl und Formung der Gedanken gar nicht die Rede, sondern er werfe nach der sogenannten genialen Methode Alles so hin, wie es ihm augenblicklich die im Feuer arbeitende Phantasie eingebe. Wie ist es aber, wenn nur Eurem schwachen Blick der innere tiefe Zusammenhang jeder Beethovenschen Komposition entgeht? — Wenn es nur an Euch liegt, daß ihr

des Meisters, dem Geweihten verständliche Sprache nicht versteht, wenn Euch die Pforte des innersten Heiligthums verschlossen blieb?

A. M. Z. (Fortsetzung). Das 1. Allegro 2/4 C Moll fängt mit dem nur aus 2 Takten bestehenden Hauptgedanken, der in der Folge mannigfach gestaltet, immer wieder durchblickt, an. Nach der Fermate (21. Takt) imitiren den Hauptgedanken, Violine und Bratsche, während der Baß dann und wann eine Figur, die jenen Gedanken nachahmt, anschlägt. Die Violine greift ein 2. Thema auf (unser Gegenmotiv), welches zwar (!) melodiös ist, aber doch den Charakter ängstlicher, unruhvoller Sehnsucht, den der ganze Satz ausspricht, getreu bleibt. Die Violine trägt dieses Thema abwechselnd mit der Klarinette vor, und allemal im 3. Takt schlägt der Baß eine Nachahmung des Hauptgedankens an, wodurch dieses Thema wieder ganz in das kunstvolle Gewebe des Ganzen verflochten wird.

Eine feine Bemerkung die man nicht so leicht macht, weil die Figur im herauf im Motiv herunterschlägt. Die alte Welt ließ nicht, wie Beethoven hier, Motiv und Gegenmotiv sich durchdringen; sie hielt diese Satzelemente auseinander, behandelte sie für sich. Von der im 2. Theil dem Gegenmotiv (C Dur) voraufgehenden, derselben Stelle im ersten korrespondirenden Dissonanzenfolge sagt Hoffmann sehr schön: es sind Laute, womit sich die Brust von Ahnungen des Ungeheuren gepreßt und beängstet, gewaltsam Luft macht; und wie eine freundliche Gestalt, die glänzend, die tiefe Nacht erleuchtend, durch die Wolken zieht, tritt nun ein Thema ein,

das im 58. Takt des 1. Theils von dem Horn in Es Dur neu berührt wurde.

Hier irrt Hoffmann. Nicht berührt, vollständig exponirt wurde das Thema (Gegenmotiv) im 1. Theil; ebenso wiederholt im 2. Theil das Fagott Note für Note das solo des Horns, mithin tritt das Thema nicht erst im 2. Theil ein, es erreicht im 1. Theil in 32 im zweiten in 40 Takten die respektive Dominante. Die 8 Takte mehr im 2. Theil sind Wiederholungen der letzten Takte des Gegenmotivs, eine spannende Verzögerung des Donnerkeils auf der Dominante, von welchem Gipfel die Saiteninstrumente mit so außerordentlichem Effekt abstürzen. Das Horn- und Fagott-solo verwerthet das Motiv (den 1. Takt der Symphonie). Diese 3 Kürzen sind der Faden, der sichtbar und unsichtbar durch das Gebäude geht und mit Bewunderung gegen den Architekten erfüllt. Thematische Doppelverwendungen dieser Art wurzeln in einer ganz andern Sphäre als dies in der alten Welt der Fall war. Das Hornsolo verunglückt so oft weil es der Secundarius (der nicht gewohnt ist so hoch zu stehen) mitbläst. Den Grund davon erklärt uns die geistreiche Bemerkung von Marx zu der Arie mit den 3 Hörnern im Fidelio (siehe op. 72).

Es giebt, fährt Hoffmann fort, keinen einfacheren Gedanken als den, welchen der Meister dem Allegro zum Grunde legte und mit Bewunderung wird man gewahr, wie er alle Nebengedanken, alle Zwischensätze, durch rhythmischen Verhalt jenem einfachen Thema so anzureihen wußte, daß sie nur dazu

dienen, den Charakter des Ganzen, den jenes Thema nur andeuten konnte, immer mehr und mehr zu entfalten. Alle Sätze (Perioden) sind kurz, nur aus 2, 3 Takten bestehend, und noch dazu vertheilt im beständigen Wechsel der Saiten- und Blasinstrumente. Man sollte glauben, daß aus solchen Elementen nur etwas Zerstückeltes, schwer zu fassendes entstehen könnte: aber statt dessen ist er eben jene Einrichtung des Ganzen, welche das Gemüth festhält in einer unnennbaren Sehnsucht.

Fügen wir hinzu, daß eine unverbürgte Wiener Tradition will, Beethoven habe das aus nur 2 Tönen (g, es) in 4 Noten zu 2 Werthen gruppirte, sprüchwörtlich gewordene Motiv (g 3 Achtel es Viertel) sich von einem kleinen gefiederten Sänger diktiren lassen, der in dieser Weise den Frühling im Prater begrüßte, als Beethoven nach einem Krankenlager dort der Natur genoß. Einen Dankhymnus der Kreatur hat der Dichter auf diese Naturstimme geschrieben: — Hiegegen spricht, daß Beethoven, zur Zeit wo er das unsterbliche Werk schuf, nicht mehr die schüchternen Töne eines Vogels, sondern nur das Brausen des Tonmeers in seinem Innern hören konnte, das Zusammenstürzen einer Stadt durch Erdbeben, dem Motiv auch näher stehen dürfte, als ein Singvogel. Bei Beethoven ist der erste Gedanke auch der Letzte; alle Gedanken nur Radien des Kreises den seine Idee beschreibt. Die Idee ist sein Motiv. Diese Idee ist einheitlich aufzufinden, wie wir oben versuchten.

Wie eine holde Geisterstimme, die unsere Brust mit Trost

und Hoffnung füllt, fährt Hoffmann fort, tönt das liebliche und doch gehaltreiche Thema von dem Andante. An Originalität ist es dem 1. Allegro nicht gleich zu stellen, wiewohl der Gedanke immer zwischen hindurch in's As Dur einen pomphaften Satz aus C Dur mit Pauken und Trompeten eintreten zu lassen, frappant wirkt. Das stete Aneinanderrücken der harten Tonarten As und C, die chromatischen Modulationen sprechen wieder den Charakter des Ganzen aus und eben deshalb ist dies Andante ein Theil desselben. Es ist, als träte der furchtbare Geist der im Allegro das Gemüth ergriff und ängstete, jeden Augenblick drohend aus der Wetterwolke, in die er verschwand, hervor und entflöhen dann vor seinem Anblick schnell die freundlichen Gestalten, welche tröstend uns umgaben.

Die Menuett (?) ist wieder so originell, als man es von Beethoven bei der Komposition des Theils, der nach der Haydnschen Form, welche er befolgte (?) der pikanteste, geistreichste des Ganzen sein soll, erwarten konnte. Es sind hauptsächlich die eigenen Modulationen, Schlüsse in dem Dominantenakkord Dur, dessen Grundton der Baß als Tonika des folgenden Themas (folgende Periode) in Moll aufgreift, dies sich immer um einige Takte erweiternde Thema selbst, die den Charakter der Beethovenschen Musik, lebhaft aussprechen und jene Unruhe, jene Ahnungen des wunderbaren Geisterreichs, womit die Sätze (Perioden) des Allegros des Zuhörers Gemüth bestürmten, von neuem anregen. Das Trio fangen die Bässe mit einem Thema in C Dur an, welches die Bratschen

fugenmäßig in der Dominante, dann die 2. Violine abgekürzt und eben so in der Restriction die 1. Violine imitiren. Die 1. Hälfte dieses Theils schließt in G Dur. Im zweiten fangen die Bässe das Thema zweimal an und halten wieder ein, zum 3. Male geht es weiter fort. Manchem mag das scherzhaft vorkommen (?), dem Rezensenten erweckte es ein unheimliches Gefühl (gewiß, ein geisterhaft ansprechendes). Die unruhvolle Sehnsucht, welche das Thema in sich trug, ist jetzt (bei der Wiederkehr nach dem Trio) bis zur Angst gesteigert, die die Brust gewaltsam zusammenpreßt; ihr entfliehen nur einzelne abgebrochene Laute (statt der halben Noten, Viertel). Der Akkord von G Dur scheint zum Schluß zu führen, der Baß hält aber nun pp 15 Takte hindurch den Grundton as, Violinen und Bratschen eben so die Terz c aus, während die Pauke das c erst im Rhythmus des tutti (unser 2. Thema im Scherzo), dann 4 Takte hindurch in jedem Takte einmal, dann 4 Takte hindurch zweimal, dann in Vierteln (38 Takte lang) anschlägt. Die 1. Violine ergreift endlich das 1. Thema (Motiv des Scherzo) und führt den Satz 28 Takte hindurch, auf jenes Thema anspielend bis in die Septime (f) der Dominante (g) des Grundtons; die 2. Violine und Bratsche haben so lange das c ausgehalten, die Pauke das c in Vierteln, der Baß aber eben so, nachdem er die Skala von as bis fis und zurück in's as durchlaufen, den Grundton g angeschlagen. Nun fallen erst die Fagotten, dann Hoboen, dann Flöten, Hörner und Trompeten ein, während die Pauke fortwährend das c anschlägt, worauf der Satz unmittelbar in

den C Dur-Akkord übergeht, womit das letzte Allegro anfängt.

Warum der Meister das zum Akkord dissonirende c der Pauke bis zum Schluß gelassen, erklärt sich aus dem Charakter, den er dem Ganzen zu geben strebte. Diese dumpfen Schläge, wie eine fremde furchtbare Stimme wirkend, erregen die Schauer des Außerordentlichen, der Geisterfurcht.

Bemerken wir, daß prosaische Naturen (siehe oben Oulibischeff) so etwas nicht verstehen, folglich nicht beurtheilen, vie weniger verurtheilen sollten. Die weisen Richter, denen man es auf's Wort glauben soll, daß sie Männer von großem Verstande und tiefer Einsicht seien und deren beschränktem Blick jeder tiefere Zusammenhang entgeht (siehe oben) urtheilen sinnlich. Eine in Dissonanzen gezogene Mauer dieser Art, trennt sie von ihrem Ohr-Vergnügen, ohne daß ihnen der Geist ersetzte, was der Sinn entbehrt. Diese geheimnißvolle, im Vorgefühl der Erlösung vorgenommene Verbindung zweier Sätze, die damit zu einem verschmelzen, ist die Beethovensche Geisterbrücke, die er nur einmal baut. Der Sturm in der Pastorale, vor dem das Scherzo zerstiebt, aus dem, eben so unmittelbar sich das Dankgebet der Hirten :rhebt, sind nicht überbrückt, sind wechselnde Bilder im instrumentalen Guckkasten.

Mit dem Augenblicke, wo die Pauke in den Abgründen des Geistes zu wühlen beginnt, steht es fest:

Des Leibes bist Du ledig!

Die Wände, zwischen denen die Stelle gehört wird, müß-

ten, denkt man, in diesen den Athem benehmenden Augenblicken höchster Weihe, auseinandertreten; hinter ihnen das namenlose Ersehnte in Flammenschrift erscheinen. Die dem Gefühl, nicht dem Buchstaben nach, den Rhythmus aufhebende geistige Ueberbrückung eines Diesseits und Jenseits in der Idee, hält uns über der Kluft in extasischer Schwebe. Beethoven selbst hat es ja gesagt: Musik ist der einzig unverkörperte Eingang in eine höhere Welt des Wissens, die wohl den Menschen umfaßt, die er aber nicht zu fassen vermag (Briefwechsel eines Kindes mit Göthe, Bd. 2, S. 197).

Bemerken wir noch, daß die Ansicht Hoffmanns, in der er der Kritik so weit vorauseilte als Beethoven auf seiner Brücke, der alten Symphonie (gab es anders dergleichen und nicht nur potencirte Cassationen unter diesem Namen), daß diese Ansicht nichts von ihrer Bedeutsamkeit verliert, wenn man ihr die damals von Hoffmann genährte Geisterfurcht, nimmt, und sie auf die Ahnungen im Leben der Seele bezieht, wie diese zagend und hoffend den Berg hinaneilt, welcher uns das **Diesseits** bezeichnete.

Mit dem prächtigen, jauchzenden Thema des Schlußsatzes, fährt Hoffmann fort, fällt das ganze Orchester, dem jetzt noch kleine Flöten, Posaunen und Kontrefagott hinzutreten, ein wie ein strahlendes, blendendes Sonnenlicht, das plötzlich die tiefe Nacht erleuchtet. Die Sätze (Satzbildung) dieses Allegro sind breiter behandelt, nicht sowohl melodiös, als kräftig und zu kontrapunktischen Imitationen geeignet, der 1. Theil vorzüglich hat beinahe den Schwung der Ouvertüre. Vier und

dreißig Takte hindurch bleibt dieser Theil ein **tutti** des ganzen Orchesters, dann modulirt zu einer kräftigen, steigenden Figur des Basses (c, cis, d) ein neues Thema (Gegenmotiv) der Oberstimme nach G Dur und führt in den Dominantenakkord von G Dur (D Dur). Nun tritt abermals ein neues, aus Viertelnoten mit untermischten Triolen bestehendes Thema ein (44. und folgende Takte), das wieder drängt und treibt, wie die Sätze des ersten Allegro und der Menuett. Durch dieses Thema und seine Ausführung durch A Moll nach C Dur wird das Gemüth wieder in die ahnungsvolle Stimmung versetzt, die bei dem Jauchzen und Jubeln augenblicklich aus ihm wich. Mit einem kurzen, rauschenden **tutti** wendet sich der Satz nach G Dur und Bratschen, Fagotte und Klarinetten fangen ein Thema in Sexten an (64. und folgende Takte), das weiterhin das ganze Orchester ergreift (72. Takt) und nach einer kurzen Modulation in F Moll (77. Takt) mit einer kräftigen Figur des Basses (80. Takt) die dann die Violinen und wiederum die Bässe **al rovescio** (Hoffmann wollte sagen **motu contrario**) aufnehmen, schließt der 1. Theil in C Dur.

Die erwähnte Figur (der Bässe) wird im Anfange des 2. Theils in A Moll beibehalten, das aus Vierteln und Triolen bestehende Thema (Gegenmotiv) tritt wieder ein und wird durchgeführt (Mittelsatz). Der Satz ruht endlich in dem Orgelpunkt **g**. Nun tritt jenes einfache Thema der Menuett (unser 2. Thema des Scherzo) wieder ein und es erfolgt der erste Uebergang der Menuett in das Allegro, nur gedrängter. Mit geringen Abweichungen kommen jetzt die Sätze des 1. Theils

wieder und ein rauschendes tutti scheint zum Schluß zu führen. Nach dem Dominantenakkorde ergreifen aber die Bläser nach einander (111., 120. Takt das Thema, welches erst nur berührt wurde (hier ist die Bezeichnung richtig) siehe den 38. — 42. Takt des zweiten Theils im Finale). Es erfolgt wieder ein Schlußsatz; auf's neue ergreifen die Saiteninstrumente jenen Satz, aber mit dem Schlußakkorde in der Tonika nehmen die Violinen Presto den Satz auf, der im 64. Takt des Allegro vorkam (Gegenmotiv, in anderen Noten, in demselben rhythmischen Verhalt). Die Figur der Bässe ist dieselbe, welche sie im 28. Takte des ersten Satzes der Symphonie anschlugen und welche, wie schon bemerkt wurde, durch ihren Rhythmus dem Hauptthema (Motiv des 1. Allegro) innig verwandt, lebhaft an dasselbe erinnert (Hoffmann meint den 2. und 3. Takt des Presto). Die Bässe haben dreimal g dann einmal c (Viertel) das Motiv des 1. Satzes der Symphonie, per augmentationem, im Herauf- statt Herunterschlag — so weit reicht der thematische Styl bei Beethoven! — Das ist thematische Mystik, Durchgeistigung anorganischen Stoffes.

Das ganze Orchester (29. und folg. Takte vor Schluß) fährt Hoffmann fort, führt mit dem 1. Thema des letzten Allegro (per diminutionem) zum Ende. Die Schlußakkorde selbst sind eigen gestellt, nach dem Akkorde nämlich, den der Zuhörer für den letzten hält, eine Taktpause, derselbe Akkord, eine Taktpause, nochmals der Akkord, eine Taktpause, dann 3 Takte hindurch in jedem einmal jener Akkord, eine Takt-

pause, der Akkord, eine Taktpause, c unisono vom ganzen Orchester angeschlagen. (Das heißt den Erbfeind, der in dem Werk besiegt wurde, zusammenwerfen.) Die vollkommene Beruhigung des Gemüths, durch mehre aneinander gereihte Schlußfiguren herbeigeführt, wird durch diese einzeln in Pausen angeschlagenen Akkorde, welche an die einzelnen Schläge in dem Allegro der Symphonie erinnern, wieder aufgehoben und der Zuhörer noch durch die letzten Akkorde auf's neue gespannt. Sie wirken wie ein Feuer, das man gedämpft glaubte und das immer wieder in hell auflodernden Flammen in die Höhe schlägt.

Urtheile der Gegenwart.

Elterlein. Die so zu sagen epigrammatische Kürze, die Einfachheit der Gedanken des 1. Satzes fällt gegen die breite, unübersehbare (?) Ausführung und den verschlungenen Periodenbau des 1. Satzes der **Eroica** klar in die Augen. Als idealer Gehalt der Symphonie ist zu bezeichnen, das Ringen des menschlichen Gemüths aus den beengenden Schranken des Schmerzes und der Trauer, nach Freude und Heiterkeit der Seele.

Brendel macht bei dem Vergleiche der **Eroica** mit der C Moll-Symphonie darauf aufmerksam, daß in den späteren Werken im Allgemeinen nicht ohne Ausnahme, die stolze Herrschergewalt des früheren Beethoven nicht mehr so vorwalte.

Marx (Schilling, Lexikon der Tonkunst).

Wie ein gewaltiger Geist aus schwerem, schmerzlichem

Ringen, wechselnd, von einem Aufblick nach Oben aufgerichtet, in trübe Zweifelgänge zurückgezogen, sich endlich triumphirend in Kraft und Klarheit zum Sieg, zum freudenvollsten, sichersten Hochgefühle erhebt, wußte Beethoven in der C Moll-Symphonie darzustellen, so voll und herrlich, wie Worte nachzusprechen nicht vermögen.

Schindler, 2. Nachtrag (Beethoven in Paris). Wenn unter den hunderten von hoher Meisterhand geschaffenen Werken der Tonkunst, keines den Satz bewahrheiten sollte, daß jedes wahrhafte Kunstwerk als Vergegenwärtigung des Göttlichen gelte, und sein Zweck sei: wirkliche Beseligung des Menschen, eben sowohl durch Verklärung des Irdischen und Vergeistigung des Sinnlichen, als durch Versinnlichung des Geistigen, so thut es Beethovens C Moll-Symphonie. —

* * *

Op. 68. Die Pastoral-Symphonie (sechste) für 2 Violinen, Alt, Violoncell und Baß (2 Stimmen), 2 Flöten, 2 Hoboen, 2 Klarinetten, 2 Hörner, 2 Fagotte (3. Satz: 2 Trompeten, 4. Satz: kleine Flöte, 2 Posaunen) F Dur, dem regierenden Fürsten Lobkowitz, Herzog von Raudnitz (siehe op. 67, 74) und dem Grafen Andreas Rasoumowski (op. 59, 67) gewidmet. 1. Ausgabe und Partitur (Breitkopf). Zum ersten Male ausgeführt den 22. Decbr. 1808.

Arrangirt für Streichquintett von Fischer, für Pianoforte, Flöte, Violine und Violoncello von Hummel, Pianoforte,

Violine nnd Violoncello von Belcke, für Pianoforte und Violine (Flöte) bei Peters, für Pianoforte vierhändig von Watts (am besten) von Czerny, Mockwitz, für 2 Pianoforte von Eberwein, für Pianoforte allein von Hummel, Kalkbrenner, von Liszt.

Das Werk.

Eine Tondichtung von welcher jeder neue Frühling einen neue Auflage ist, hat nicht zu fürchten alt zu werden, oder auch nur ein Alter zu haben. In einer der Plastik entgegengesetzten Kunst, weiß Beethoven eine Schöpfung zu geben, wie sie dem plastischen Künstler selbst nur in Momenten höchster Weihe gelang.

Das obere Gesetz aller Kunst ist die Ergreifung der Wahrheit mit Inbegriff der poetischen, welche Vereinigung die ideale oder die Kunstschönheit ausmacht. Diese Aufgabe löst die Pastoral-Symphonide Beethovens für alle Zeiten, denn die ländliche Natur, wie das Verhältniß der Menschen zu derselben, unterliegt keinem Wandel. Wenn wir dem bereits 50 Jahre zählenden, in ewiger Jugend strahlenden Werke lieber den Namen Symphonide als den einer Symphonie geben; so geschieht dies weil man einen Unterschied zu treffen hat, zwischen einem Instrumentalbegriff der dem freien Erkennen der Seele überlassen bleibt und einem Bilde dessen Umrisse in Worten gegeben sind, in dessen Rahmen wir die der Seele eigenen Farben tragen mögen, den wir nicht mehr frei gewählten Gegenständen anpassen dürfen. Deshalb ist die

angewandte Symphonie (Symphonide) nicht etwa ein Geringeres. Sie ist nur ein Anderes. In Bezug auf Form ein freieres, in Bezug auf den Gehalt ein unfreieres weil Abgeschlossenes. Die **Eroica** ist hiervon keine Ausnahme. Sie faßt einen bestimmten Gegenstand (Heldengröße) in's Auge, überläßt aber der Seele, sich dieselbe zu gestalten, sie giebt keine Umrisse, keinen Rahmen und bleibt damit eine Symphonie.

Die Pastoral-Symphonide zählt 5 Sätze (Dekorationen), Beethovens Militair-Symphonide 2 Theile (Schlacht bei Vittoria-Triumph). Die Einzelsätze in der Pastorale haben Ueberschriften (Rahmen). Den Standpunkt des Gesammtgehalts bezeichnet uns Beethoven mit den nicht in die Partitur übergegangenen Worten: mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei (siehe unten).

So wenig man bei der Beethovenschen Militair-Symphonide an die berüchtigten Pataillenkomponisten zu denken hat, eben so wenig hat man in der Pastorale an die Tonmalerei der alten Musikwelt im Kleinen und Kleinlichen zu denken; an das Hundegebell in der Arie Simons in den Jahreszeiten von Haydn; an die Pauke, welche in der Méhulschen Jagdouverture ein Gewehr abfeuert. Beethoven giebt das Reale in idealen Zeichen.

Bekanntlich findet man in Werken der griechisch-römischen Skulptur, daß die handelnden Personen noch besonders mit ihrem Namen bezeichnet sind.*) Stollberg kommt dabei

*) So in der Apotheose Homers (**Pallazzo Colonna. Rom**).

in seinen Reisen (Bd. 2, S. 282) zu folgender Bemerkung.

„Die Schrift mitten in den Darstellungen der Kunst kann keine Zierde sein. Ohne Zweifel wußte der Künstler es auch, aber er opferte die Vermeidung dieses zum Theil konventionellen Uebelstandes, dem großen Vortheil auf, die Empfindung nicht zu stören. Und was stört sie mehr als Uebung des Scharfsinnes bei'm Errathen der allegorischen Vorstellungen? — Sie wird nicht nur gestört durch diese Uebung des Verstandes, sie wird getödtet von den Regungen der Eitelkeit desjenigen, der sich auf seinen Scharfsinn bei'm Errathen etwas zu Gute thut."

Das ist der Standpunkt für die Beurtheilung der Beethovenschen Ueberschriften. Dem zunächst macht das Werk die Wahrheit geltend, daß der schaffende Künstler mehr in der Natur als in der Schule zu lernen hat. In Abgrenzung des Umfangs, der immer ansprechend, nirgend ermüdend ist, stellt sich die Pastorale über das Georgikon des Virgils, dem schon

---

Auf dem Olymp sitzt Jupiter, den Blitz in der Hand, neben ihm sein Adler, unter ihm, auf Terrassen Apollo, Mnemosyne und die Musen, deren eine voll Begeisterung den Berg hinuntertanzt. Unten sitzt Homer. Zu beiden Seiten zwei weibliche Figuren, die eine mit einem Schwert in der Hand, die andere mit einem Steuer, diese ist die Odyssee, jene die Ilias (säße Beethoven am Fuße des Berges, das Schwert trüge die Eroica, eine Pflugschaar die Pastorale). Hinter dem Dichter stehen der Genius der Zeit und der Genius der Erde, die ihm einen Kranz aufsetzen. Die Natur, die Weisheit, die Erinnerung, nehmen Theil an der Verherrlichung.

das christliche Element des Humors fehlt; in Lieblichkeit dem Theokrit an die Seite, die Maler übertrifft sie alle.*)

Gute, ehrbare Gedanken soll die Musik in's Haus tragen keine Alfanzereien, sie soll der Hausaltar der Gefühle sein, sagt Rochlitz.

Sind gute, ehrbare Gedanken nicht immer unzertrennlich von der Pastorale gewesen? — Die Symphonie brachte mir alle Idyllen und Kindheitsträume, sie zog gleichsam goldene Fäden um mein Herz, sagt Stifter (Studien Bd. 1, S. 106). Wie ist diese Musik rein und sittlich. Auf unbefleckten Taubenschwingen zieht sie siegreich in die Seele.

Betreten wir die Landsitze Beethovens, eine nicht in den Buchhandel gekommene Notiz Schindlers in der Hand (Druck von Grote in Arnsberg, nachgedruckt bei Gelegenheit des westphälischen Musikfestes 1851).

---

*) Oulibischeff nennt die Pastorale le paysage universel. Der Ausdruck besticht; ist aber wesentlich unrichtig. Wir hatten gesagt: heureux quiconque contempla l'andante sur les bords de l'Arno, en Touraine, partout où vivent les types de ce merveilleux paysage. Beethoven et ses trois styles. Italiänische Natur schließt die patriarchalische Färbung der Pastorale aus; französische karrikirt sie; die englische Landschaft wäre ihr schon näher verwandt; nur von deutscher Natur, kann die Rede sein. Die Pastorale hat Deutschland-Duft. Nach der Schweiz, dieser vollendetsten Blüthe deutscher Natur, versetze man das unsterbliche Werk. In das Herz des Berner-Oberlandes, so zwischen Matten und Gsteig, am Fuß des Abendberges den der Thunersee bespült, gehört das „lustige Beisammensein der Landleute" und der Sturm kommt über die Hunnenfluh vom Schreckhorn.

Der 1. Satz (**Allegro ma non troppo** $^2/_4$ 495 Takte ohne die Reprise) führt die Ueberschrift: Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande (siehe unten) und ist gleichsam nur die Introduktion in das Werk, der Vordergrund des Gemäldes. Die 1. Violine ergreift gelassen und ohne alle Prätension die Hauptidee, die alsbald von Blasinstrumenten aufgenommen wird, bald darauf mit einer 2. Melodie (Gegenmotiv 54. und folg. Takte) gemeinschaftlich geht und in verschiedenen Verschlingungen oft wiederkehrt. Im 2. Theil gesellt sich zu beiden Melodien eine nationale Tonfigur, die stereotyp zu bleiben scheint, den früheren Hauptmotiven aber doch weichen muß. Die Färbung dieses Vordergrundes ist nicht strahlend, nur selten erhebt sich das Orchester zur vollsten Kraft, vielmehr läßt die darin herrschende Ruhe, gesichert durch den psychischen Ausdruck, der in der Tonart F Dur liegt, den Zuhörer in voller Erwartung der Dinge, die da kommen werden.

Unter der nationalen Tonfigur versteht Schindler die den Mittelsatz (vom 13. Takt des 2. Theils an) bestreitende Figur (1. Violine), welche dem 2. Takt des Motivs (2. Takt, 1. Theil) entnommen ist. Diese Figur hätte der Komponist östreichischer Nationalmusik entnommen, wie sie noch vor 50 Jahren vorkam. War dies keine zufällige Begegnung, da der voraufgehende (1.) Takt des Motivs nicht österreichisch ist, so lag in der Benutzung eines charakteristisch Gegebenen, so zu sagen, eine musikalische Ueberschrift des Satzes. Fügen wir der Notiz Schindlers hinzu, daß gleich der 1. Akkord im

1. Satz (der Dreiklang von F Dur mit ausgelassener Terz) wie ein Dudelsack klingt, wie das über dieser Grundlage hereinschwebende Motiv (1.—4. Takt) die ganze ländliche Natur leiblich hinstellt. Diese Exposition in 4 Takten trägt das Siegel des Genies an der Stirn. Wenn man nur diese 4 Takte von Beethoven besäße, man zeigte sie sich als den unwiderleglichen Beweis einer instrumental gegebenen Vorstellung. Die Ueberschrift des Satzes bezieht sich auf die Ankunft auf dem Lande. Wir erkannten unser Lebelang in der dem Motiv innewohnenden Bewegung, ganze Züge jubelnder Städter, wie sie das Freie suchen, wie sie sich tummeln, um sich auf dem Lande einzurichten, auf dem Lande, das seinerseits noch mehr in Versprechnngen als in Erfüllungen den Wirthen macht.

Der 1. Satz ist auch noch ein höchstes Muster thematischen Styls. Jeder der 4 Takte aus denen das Motiv besteht, wird einzeln in die Hand genommen, wie man Feldblumen für sich betrachtet, bevor man sie zum Sträußchen verbindet.

Vergessen wir nicht ein 3. Thema, das im 1. Theil auf der Dominante (83. Takt) im zweiten auf der Tonika (355. Takt) in den Satz rollt, ein ländlicher Schubs, dem wir im Trio des Scherzos wieder begegnen und dessen Auftreten hier auf einigen Terzjubel vorbereitet.

Der 2. Satz (Scene am Bach, **Andante molto moto** 12/8 B Dur, 139 Takte, keine Reprise) eröffnet, fährt Schindler fort, schon weiter die Aussicht. Wer je Gelegenheit hatte, an einem heiteren Frühlingsmorgen ein anmuthiges Wiesen-

thal mit warmen Gefühlen für Naturbilder zu durchwandern; wer sich an dem Gemurmel des Baches, am Gesange und Gezwitscher der Vögel erfreuen konnte: dem wird diese Scene bald verständlich werden. Die Violoncelle, Violen und die 2. Violine beginnen mit einer Figur, die das sanfte Gemurmel des Baches nachahmt, und nur auf Momente verlassen wird, damit diese Instrumente auch an einer andern Stelle der Scene mit Antheil nehmen können. Um jene Figur gruppirt sich nun Alles in diesem Theile des Gemäldes. Nicht unwichtig ist es, auf die Nachahmung eines der Gattung der Ammerlinge verwandten Vogels aufmerksam zu machen, die in einer durch 2 Oktaven aufsteigenden Tonleiter*) besteht. In

---

*) 58. Takt. Die Flöte geht von h auf h (Oktave) und in der Skale von G Dur in's höchste g, dann vom tiefen d in's höchste d (60.—61. Takt). Schindler fügt dieser Intention, die man nicht kannte, hinzu (Mittheilung März 55) Beethoven berührte nie eine Exegese im Detail, er perhorreszirte im Gegentheil dergleichen; seine Belehrungen betrafen nur Auffassungen einzelner Sätze oder deren Theile, indeß gab er doch zuweilen derlei Andeutungen über die Einführung einer ziemlich deutlich vernehmbaren Scala eines Ammerlings in der Scene am Bach und frug nach einer Aufführung der Pastorale durch mich (Schindler) im Josephstädtertheater (1823) scherzhaft: nun, hat der Ammerling so schön gepfiffen, wie der auf den Grinzinger Wiesen? In dem Grinzinger Wiesenthale (eine Stunde von Wien) hatte Beethoven die Pastorale komponirt. — Bemerken wir, daß es einer sinnigen Kunstfreundin in Wien gelungen ist, den Baum zu entdecken, in dessen Schatten dies geschah. Man besitzt eine Ansicht der Lokalität (Lithographische Anstalt L. Müller und Sandmann, Wien). Die Wienerblätter erzählen den Fund folgendermaßen. Ein 70 jähriger Bauer, Besitzer jener Wiese, gab den Aufschluß. Auf die Frage: ob

Oesterreich ist dieser gefiederte Natursänger häufig zu hören. Die Flöte läßt seine Weise zuerst ertönen, mit der ein neuer Reiz über die Landschaft verbreitet wird und gegen die frühere Ruhe freundlich absticht. Weiterhin lassen die Violinen, Violen und einige Blasinstrumente abwechselnd diese Weise hören, immer von leisem Gemurmel des Baches, einer Nebenmelodie und dem Vogelgetriller (1. Violine) begleitet. Das Schlagen der Nachtigall und der Ruf anderer Frühlingsboten erheitern am Schluß die ländliche Scene.

Fügen wir Schindler hinzu, daß das Theater des Dichters, die Natur, möglichst vollständig herzustellen war, bevor für ihre rührigsten Bewohner, den Menschen Platz wurde und dies der Grund ist, warum die Andante dem Scherzo voraufgeht.

Diese lebens- und geistesfrische Exposition vom Genie belauschter Naturstimmen, wie so oft trug sie mich aus den gleich eingebildeten Leiden und Freuden der großen Städte, zurück in die Zeit goldener Jugendtage, auf das väterliche Landgut, dessen Grenze ein stattlicher Fluß bespülte, zu dem durch ein dicht belaubtes Thal ein murmelnder Bach seinen Weg fand, an dessen Wänden sich Schneckengänge hinaufwanden bis an den Saum fröhlich grünender Felder, an dessen einsam rieselnder Quelle wilde Tauben sich besprachen, über dessen Gründe der Orgelton der nahen ländlichen Kirche in

---

er einen Herrn Beethoven gekannt habe, antwortete er: „Mannens den kreupeten Musikanten?“ (: kreupeten für zerrauftes, ungekämmtes Haar :). Ja! der is immer dort unter dem Baum g'leg'n und wies auf die Stelle, welche im Bilde mit einem Lorbeerkranze bezeichnet ist.

der Sonntagsstille eine Brücke schlug, auf der die edlen Gestalten des ewig Wahren und Schönen dem einsamen Wanderer winkten.

Und so bei Beethoven. Glück und Zufriedenheit spiegelt sein Bach.

Unerreicht, sagt Marx, (Ein Maigruß an die Kunstphilosophen, 1828 über Malerei in der Tonkunst) haben Sie noch nie einen so heimlichen Bachgrund durchwallt, wo Feuchte und Wärme, Schatten und verstohlene Streiflichter sich vermählen, unter den Gesträuchen blitzernde Käfer schwirren, Goldfliegen und seidene Schmetterlinge weben, auf dem Blüthenzweige das Nestchen von der fluglüsternen Brut verlassen werden will, und dort die sorgende Mutter sich in das Netz der Baumgipfel hinabschwingt — haben Sie da nie sich verloren im Lauschen der Nachtigall und nach dem geheimnißreichen Lobe Gott aller Stimmen? —

Vergessen wir nicht über den Eingebungen des Herzens den ordnenden künstlerischen Verstand. Das Flöten der Nachtigall am Schluß, welche kontrastliche Vorbereitung auf die groben Naturstimmen im Sturm! —

Der 3. Satz (Lustiges Beisammensein der Landleute, Allegro 3/4, 2/4 F Dur) ist das Einführen der Schalmei und des sie begleitenden Dudelsacks. Man sieht das lustige harmlose Volk vor seinen Augen, sagt Schindler weiter. In einer Mittheilung (April, 1855) setzt er hinzu: „Die Fagottstelle f, c, c, f (große Noten 103.—106., 119.—122. Takt)

karrikirt die, ci-devant österreichische Dorfmusik. Man denke sich eine Bande von 5—6 Musikanten. Der Fagottist oder wohl auch der Kontrabassist, gafft entweder herum und vergißt sein Instrument, oder er schläft, plötzlich setzt er wieder an und läßt einige Töne hören, dann gafft er oder schläft er wieder. Zuweilen spielen nur gar zwei, die anderen sind abwesend oder machen sich's bequem, bis sich wieder ein drittes Instrument dazu gesellt."

So die 4 Takte solo gehende Begleitung in den Violinen (1. c, a, a 2. a, f, f Viertel, 87.—90. Takt) noch burlesker wird diese Begleitung in den Fagotten und Klarinetten (solo 84., 86., 123. und folg. Takte). Das dritte Instrument, das auf die jedesmaligen zwei (erst später durch die Violen verdoppelten 132. und folg. Takte) eintritt, ist, nach den Violinen, die Hoboe (91. und folg. Takte), nach den Fagotten, die Klarinette (122. und folg. Takte) nach Violinen und Violen, das Horn, das einen trunkenen Dorf-Silen herbeizieht. Dazu brummt das 2. Fagott auf gut Glück 3 Noten mehr, geht ihm nicht über die Lippen, wir hören f, c, f (95.—97., 111.—113. Takt) nicht f, c, c, f; das 2. c bleibt stecken.

Die Hoboe war auf dem schlechten Taktheil (2. Viertel, 91 und folg. Takte) eingetreten. Dies macht den Eindruck, als habe auch sie gegafft oder geschlafen, und sich deshalb verspätet. Diese humoristische Intention hat schon manchen Hoboisten veranlaßt, den Eintritt zu verfehlen und allen Ernstes

zu spät zu kommen. Beethoven gab wohl die Stelle dem 2. Fagottisten, weil ein solcher gewöhnlich ungeübter, unsicherer als der erste ist, was zum Ausdruck der Stelle paßt.

Wo im 2. Theil der auf der Goldwage feinsten Geschmackes abgewogenen Burleske, der Rhythmus durch halbe Noten auf dem ersten Taktheil, aus dem $^3/_4$ in den $^2/_4$ Takt überschlägt (60. und folg. Takt), vollends wo der $^2/_4$ Takt mit Kreide an die Wand geschrieben wird (Trio) da sieht man die Holzschuhe des jubelnden Landvolks in der Luft fliegen. Auch die Trägsten müssen in die Runde. Der ganze Trödel wird wiederholt (Scherzo und Trio). Wo nach der Wiederholung der Runde (Trio) die anfänglichen Touren mit einer zweiten Wiederholung des Scherzos (das zum 3. Mal gehört wird) abschließen sollten, stürzen sie in ein Presto und haben nicht ausgerast, als bereits der Himmel grollt, nicht etwa in einer vorlauten Pauke in dem leisen Tremolo der Bässe auf des. Bei dieser noch entfernten Drohstimme fliehen die Gruppen durcheinander, sucht Alles ein Obdach. Wunderbar zeichnet diese Bewegung die staccato-Figur der 2. Violine, während in der Gegenbewegung kleine Hülfs- und Klageschreie sich Luft machen (5., 6. Takt des Allegro $^4/_4$ F Moll, 155 Takte Sturm). Regenfäden ziehen über das Bild. Auf Sturmesflügeln naht die Wolke. Den ersten Donnerkeil schleudert die Pauke, die in der Symphonide, hier zum ersten Male gehört wird, und nun auch donnerkeilig wirkt (21. Takt ff). Noch später (82. Takt) tritt zum ersten Male der Sturmvogel, die Pikkolo-Flöte ein. Der

späte Gebrauch der Pauke ist vollkommen rationell. In den lichten Landschaften wäre sie eine Anomalie gewesen. Wie wenige Komponisten verstehen so zurückhaltend zu sein. —

Man wird immer Personen beobachten, die bei dem Paukenschlag zusammenschaudern. So etwas wirkt in der Kunst durch die naturwüchsige Wahrheit, in der Natur durch die Absolutheit der Erscheinung. Von der Gemmihöhe im Wallis, sah ich ein solches Wetter über das Rhonethal kommen. Der Fluß trat aus seinem Bett; der letzte Schlag fiel im Eringerthale; die Echos an der Penninischen Alpen-Kette riefen ihn sich zu — das ist der letzte Paukenschlag im Beethovenschen Sturm! — Auf dem 4. Viertel des 106. Taktes erreichen Sturm und Gewitter den Höhepunkt (verminderter Septimenakkord auf fis). Nach dieser Stelle, wo man vom Blitz geblendet, nichts mehr unterscheidet, geht es abwärts. Der Sturm legt sich, bald spannt sich ein Regenbogen über das Bild, es tropft nur noch in der sehnsüchtig in Dur hinansteigenden Flöte (154., 155. Takt). Schalmeien erwachen, man eilt von allen Seiten herbei. Wer zuerst auf dem Platz ist, soll „Maigraf“ sein, daß da Tonika und Dominante über einander stolpern, ist in der Natur der Sache.

Der 5. Satz (Allegro $^6/_8$, 264 Takte, keine Reprise) verschmilzt die Variationenform mit der Rondoform. Dieser Schluß ist kurz gehalten, wenigstens erscheint er dem Zuhörer kurz, der gern länger auf dem Lande verweilt hätte. Beethoven giebt keine Symphonie, eine Symphonide. Gerade diese Kürze zeigt den Geschmack des Meisters. Ausbreitungen

seiner Seele nach dem Sturm, Verfolgungen des Gegenstandes auf rein geistigen Gebieten, wären zur Symphonie geworden, und die Symphonie hätte das Bild (Symphonide) erdrückt. Beethovens Bild schließt mit dem Sturm in dem Rahmen der Dankgefühle des Landvolks. In einigen raschen Sprüngen erreicht der Dichter seine ländliche Wohnung um von dem Naturtumult auszuruhen.

Alle Glieder der Naturverbrüderung finden in der Pastorale Vertretung. Veilchen und Schlüsselblumen nicken am Bach; Frau Störchin schaut zum Ammerling, zu Nachtigall, Wachtel und Kuckuk vom Dache hinüber, wo sie häusliche Sorgen zurückhalten. Sie weiß, was sich der Wald erzählt!

Vom 1. Satz sagt Marx l. c.: Ueberall schmiegt sich Anmuth und Reiz um die festen Säulen, die Natur gegründet — man möchte den Lustruf aller entzückten Geschöpfe unter die Noten schreiben.

Furchtbar schön ist die Scene des Sturms, fährt Schindler fort, mit den ihr angehörenden Episoden und wunderherrlich geschildert das endliche Austoben des Gewitters. Zuweilen noch ferner Donner. Die Hoboe zeigt durch einige liebliche Töne an, daß die Gefahr vorüber und der Himmel wieder heiter wird. Unmittelbar darauf ertönt der Klang der Schalmei und des Waldhorns; eine andere Situation beginnt, die den Hintergrund des Tongemäldes bildet. Es ist der 5. Satz mit der Ueberschrift: Hirtengesang, frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm. Gemüthlich heiter, nach

österreichischer Weise.*) Wie der Maler seine Landschaft nach allen Richtungen hin abrundet und Harmonie in die Theile des Ganzen bringt, so thut es auch Beethoven in dieser Symphonie. Ruhig beginnt sie im Vordergrund, die Farben der Hauptpartien lösen sich immer sanft ab, ohne ineinander zu verschwimmen, beruhigend schließt wieder der Hintergrund, und das weit in der Ferne verhallende Waldhorn will uns noch in den letzten Akkorden täuschen, als wären wir in dem großen Konzertsaal der Natur gewesen. —

Das Polemische.

Wer nicht auf dem Lande gründlich naß wurde, der versteht den Sturm gar nicht, viel weniger ein Konservatoriumsdirektor wie Fetis, der noch im Wasser pulvertrocken bleibt. Wer bei diesem Wetter, in den Unisonen der Violoncelle und Kontrebässe, in den ersteren eine Note mehr zählt als in den letzteren, ist einem Menschen zu vergleichen, der im Augenblicke, wo man den Untergang der Welt erwartet, dem Nachbar in's Ohr flüstert, ihm sei ein Knopf verloren gegangen.

---

*) Ueber diesen wichtigen Punkt einer angeblich von Beethoven in's Auge gefaßten Nationalität sagt Schindler: die Erfahrung hat gezeigt, daß die Pastorale an Orten wo man mit dem Charakter der österreichischen Nationalmusik nicht ganz vertraut war, die Intentionen des Komponisten nicht erfaßt wurden. Das Erfassen und Verstehen wird aber leicht wenn man weiß, daß in mehren Sätzen die Volksmusik der heiteren Oesterreicher, versteht sich in potenzirter Veredlung, den Grundcharakter (?) bildet.

Man vergleiche Nr. 36 (2. Abtheilung des Katalogs), wo in den 32 Variationen auf ein Originalthema in C Moll, die linke Hand Fünftolen, die rechte dazu Septolen hat.

Fetis tadelt den Eintritt des Horns in C Dur auf dem Orgelpunkt von F Dur (5. Satz, 5. Takt, Kuhreigen). Er schlägt Verbesserungen vor (traité, §. 215), welche die plastische Stelle zu einem Gemeinplatz machen. Man greift in jenen Gedankenblitz des Genies gewissermaaßen mit Händen, daß der Kuhreigen in der Klarinette (1. — 4. Takt) aus der Ebene, im Horn (5. — 8. Takt) von einem Berge ertönt, daß die vom Sturm zerstreuten Hirten, das Zeichen der Wiedervereinigung von mehreren Seiten hören lassen. Das Gesetz der Tonalität (la loi générale des rapports des sons) gäbe, meint Fetis, nicht in der Kunst zu, was in der Natur bestehe. Dominante und Tonika sind aber gar nicht zwei Tonarten, sie bilden ein und dasselbe geheimnißvoll geschriebene Buch in zwei Theilen, die man nicht trennen darf, die sich zeugend vervollständigen. Die licentia poetica in der Satzbildung ist hier der Indifferenzpunkt von Dominante und Tonika, wie in der Hornstelle der Eroica, in der Geisterbrücke der C Moll-Symphonie, in der Fidelio-Ouverture in E Dur, in der Sonate Les adieux. Der Tondichter ist sich sehr wohl bewußt, daß er die Verbindung von Tonika und Dominante zu momentaner Akkordzweiheit, als Licenz, an besonders bedeutsamen Stellen anwendet; in Mittelsätzen, beim Heraustreten aus denselben; bei Einführungen eines neuen Motivs, das er damit der Wirkung nach potenzirt. Man hat

noch nicht bemerkt, daß der Dreiklang von f mit ausgelassener Terz eine Anspielung auf den Anfang des 1. Satzes ausmacht, welche hier im 5., wo der Dichter zu den heiteren, auf dem Lande entstehenden Empfindungen zurückkehrt, besonders hervorzuheben, nach allem Vorhergehenden zu modifiziren war. Wir hatten das zu dem Dreiklang von f mit ausgelassener Terz dissonirende, der Dominante angehörende **g** (5. Takt, Alt) als einen Nonenvorhalt der Dezime verstanden, welche im 8. Takt eintritt (les trois styles, T. 1, p. 103). Oulibischeff, der in das Horn von Fetis stößt, bemerkt dagegen, die None sei ein Vorhalt der Oktave (Pamphlet, S. 222). Er und andere Empiriker, wissen freilich nichts von einer steigenden None, die sie im 55. Takt des Adagio im A Moll-Quar- op. 132 finden können, wo eine None nur eine Terz steigt (h, d). Die Autorität Beethovens setzt man aber billig über die von Fetis.

Eine bisher übersehene Erklärung giebt Séroff (Neue Zeitschrift für Musik, Oulibischeff gegen Beethoven, vorläufige Protestation eines Russen). Fetis und Oulibischeff, sagt Séroff, wissen nicht, daß der Undezimenakkord mit allen seinen Intervallen gebraucht, in welchem Falle er heftiger als bei Beethoven dissonirt, bei dem nur die None angewandt ist, eine der gewöhnlichsten Schlußformeln der Instrumentalmusik des vorigen Jahrhunderts ausmacht. Von 10 Sonatensätzen in Haydn und Mozart wird man in 5 einen solchen, durch die Dominante vorbereiteten, durch den tonischen Dreiklang aufgelösten Vorhalt finden. Diese in Haydn und

Mozart fast zum Zopf gewordene Schlußformel, braucht Beethoven zu Anfang eines Satzes, was der genialen Intention eine reizende Frische verleiht, welche nicht verfehlt hat, Kurzsichtige auf eine bemitleideswerthe Weise zu desorientiren.

Diese Erklärung ist gewiß die genügendste. Es war nicht leicht, den Undezimenakkord f (Baß), c, e, g, b (Oberstimme) herauszusehen, weil nur f im Baß, nur c und g im Horn bei Beethoven gegeben, die übrigen Intervalle des Undezimenakkords (e, b) weggelassen sind, die Lage des Akkords auch zerstreut ist. In den, den Dreiklang von c mit ausgelassener Terz arpeggirenden Hornnoten c und g, sehen wir eine Nachahmung des im Baß liegenden, ländlich wie ein Dudelsack, klingenden Dreiklangs von f mit ausgelassener Terz, der im 1. Takt des 1. Satzes die ganze ländliche Natur lieblich, mit so unnachahmlicher Grazie hinstellte, daß man glauben möchte, das unsterbliche Werk sei nie komponirt worden, sondern von Anfang an mit der Natur zugleich da gewesen. —

Historische Kritik.

A. M. Z., 1809, S. 267. Am 22. Dezember 1808 gab Beethoven im Theater an der Wien eine Akademie. Sie enthielt nur Stücke von seiner Komposition und zwar ganz neue, die noch nicht gehört und größtentheils noch nicht herausgegeben sind. (Genau stimmt hiemit Reichardt, siehe op. 80). Ich gebe die Ordnung, in der sie aufeinander folgten absichtlich mit den eigenen Worten des Zettels (diesem Zettel konnte Beethoven nicht fremd geblieben sein).

1. Abtheilung, Pastoral-Symphonie Nr. 5 (lies Nr. 6, oder sollte op. 68 vor op. 67 komponirt und früher ohne opus-Zahl erschienen sein? mit dem Jahr 1810 finden wir in allen Quellen die Pastorale unter Nr. 6).

„Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei."

1. Stück: Angenehme Empfindungen, welche bei der Ankunft auf dem Lande im Menschen erwachen; 2. Stück: Scene am Bach; 3.: Lustiges Beisammensein der Landleute, fällt ein 4.: Donner und Sturm, in welches einfällt, 5.: Wohlthätige, mit Dank an die Gottheit verbundene Gefühle nach dem Sturm.

A. M. Z., April 1809, Gewandhauskonzerte. Eine Symphonie von Beethoven aus seinem Manuscripte, so eben bei Breitkopf erschienen, von ihm selbst ländlich genannt.

A. M. Z., 1810, 12 Spalten (Auszug). Das wunderbare, originelle, lebensvolle Werk enthält in Symphonieform ein Gemälde des Landlebens. Soll die Musik malen? — Sind wir nicht schon längst über die Zeiten hinaus, wo man sich auf musikalische Malerei etwas zu Gute that? Das Werk ist auch keine Darstellung räumlicher Gegenstände, sondern der Empfindungen, welche wir bei dem Anblicke ländlicher Gegenstände haben (sehr wahr, man lernt ganz eigentlich aus der Pastorale, wie Empfindung und Realität Hand in Hand gehen, da wir hier, beim Empfinden die räumlichen Gegenstände, so zu sagen, mit Händen greifen). Der 1. Satz beginnt mit einem einfachen, gefälligen Gesange (Motiv), wel-

cher die angenehmen, während eines Ganges von der Stadt nach dem Lande aufsteigenden Gefühle ausdrückt. Das Thema wird mit immer veränderter Begleitung und dem allmähligen Eintreten der Blasinstrumente wiederholt, um so die Steigerung der Empfindungen darzustellen, welche lebhafter werden, je näher der auf dem Lande Erholung suchende Städter seinem Ziele kommt. Der zweite Theil beginnt mit den beiden Anfangstakten des ersten. Der Uebergang von B nach D Dur macht eine treffliche Wirkung, allein der 27 Takte lange Aufenthalt auf dem Dominantenakkorde ermüdet; das Ohr verlangt durch eine neue Harmonie gereizt zu werden, die mit dem 55. Takt etwas zu spät kommt. (Wir verstehen die Stelle als Vorstellung der, Naturgegenständen innewohnenden anorganischer Monotonie, die ihre Größe hat). Mit dem 55. Takt spricht uns das Thema (Motiv) in G Dur, wozu die 2. Geige ein artiges Contrethema von 2 Takten spielt, sehr angenehm wieder zu (ein Triumph kontrapunktischen Styls. Die 2. Violine hat als Kontrepunkt zum Motiv: **g** (ganze Note 55. Takt), dann **g**, **fis**, **e**, **d** Sechzehntheile, **d**, **d** Achtel (56. Takt), welche Figur das Violoncello wiederholt. Das Motiv erscheint verjüngt).

Nr. 2 soll eine Scene am Bach darstellen. Wirklich empfinden wir Alles, wozu ein solcher entlegener, zur Zufriedenheit und ruhigen Beschauung stimmender Ort uns einladet. Die zweiten Violinen und Violen fangen einen sanften, in Terzen sich bewegenden Gesang (? eine Begleitung, rinnendes

Wasser) an, der durch 2 Violoncelle verdoppelt, vortrefflich herausgehoben wird. Dazu spielt die 1. Violine einen kurzen, zweckmäßigen Gesang (Motiv). Mit dem 5. Takt wird die begleitende Bewegung schneller und wir glauben in der That das sanfte Murmeln eines Baches zu hören. Der Gesang der 1. Violine wird fließender und zusammenhängender, die Empfindungen werden bestimmter. Mit dem 7. Takt ergreifen Klarinette und Fagott den Satz (das Motiv), mit welchem die 1. Violine begann. Die murmelnde Bewegung dauert fort; die 1. Violine scheint in kurzen Trillern auf das Zwitschern der Vögel in den Umschattungen des Baches zu deuten. Die Hörner blasen dazu eine eigene, aus Rucknoten bestehende Figur (23. und folg. Takte). (Mit Rucknoten sind die von den Hörnern in Oktaven geblasenen Synkopen gemeint die auf schlechte Taktheile, auf das 6., 9., 12. Achtel drängen und damit ein eigenthümliches Leben auf dem Wasser verbreiten. Ein Windhauch der die Strömung gleichsam zurück zu fließen nöthigt.)

Erst im 50. Takt erfolgt der bereits im 32. erwartete Uebergang in die Dominante (F Dur) des Haupttons. Das Anfangsthema tritt nun wieder an, aber unter welcher veränderten Gestalt! — Die 1. Violine variirt den kurzen Einleitungssatz (das Motiv). Den lieblichen in Terzen sich bewegenden Gesang (die Begleitung) tragen jetzt die Klarinetten und Fagotte vor. Damit noch nicht zufrieden, gesellt der Komponist jene originelle, aus Rucknoten bestehende Figur

hinzu. Diese Stelle (vom 50.—54. Takt) macht einen unbeschreiblich schönen Effekt und giebt uns von dem Geiste des Künstlers einen hohen Begriff.

Der Rezensent tadelt die Ammerlingstelle, wegen der, angeblich, zu nahe liegenden, nicht von Oulibischeff entdeckten Sekunden. Diese fließen in der 2. Violine den in der ersten ausgehaltenen Vierteln, so schnell vorüber, daß sie als durchgehende Noten der die Wasserströmung gebenden Begleitungsfigur, nicht im geringsten stören. Das Wasser kräuselt sich dabei etwas (vergleiche die komplizirtere Stelle im 91.—94. Takt).

Nr. 3 kann der Rezensent aus dem Jahre 1810, wegen geringeren Ideenreichthums (!) Mangels an harmonischer Abwechslung und Instrumentation (!), verletzte Einheit im Takte, zu häufiger Wiederholung einzelner Stellen, weniger Geschmack abgewinnen (!) Ehe wir uns in der Haupttonart festgesetzt haben, sagt er, werden wir schon mit dem 9. Takt etwas unsanft aus diesem Besitze verdrängt und nach D Dur geworfen (die Beethovensche Terzmodulation, er tritt von F Dur in D Dur ein, wie aus einem Zimmer ohne Schwelle in ein anderes. Im 1. Satz war er eben so reizend unvorbereitet, von G Dur nach E Dur, von B Dur nach D Dur gegangen, 2. Theil, 70. und 71., 24. und 25. Takt). Mit dem 25. Takt müssen wir diese unangenehmen **exmissio possessionis** (keine **exmissio**, ein **novus titulus possessionis**) noch einmal erfahren. Ermüdend ist der vom 91. Takt an eingestreute Zwischensatz (das Hoboe-**solo**!) wegen öfterer Wieder-

kehr und spärlicher Ausschmückung durch neue Harmonien (wären diese in einem Bauerntanze am Platze gewesen?) Dieselben Mängel hat der Zwischensatz im $^{2}/_{4}$ Takt (Trio). Die Unähnlichkeit (?) der Figuren mit denen des Hauptsatzes (Scherzo) thut der Einheit zu viel Abbruch.

Hier wird vergessen, daß ein Tanz Touren hat. Die Triofigur ist die beste Erfüllung des im 1. Satz gegebenen Versprechens, es werde nicht ohne Tanz abgehen. Das Trio ist den Stellen des 1. Satzes nahe verwandt, in denen bereits mit den Füßen gescharrt wurde (83. Takt des ersten, 227. Takt des zweiten Theils). Ueberall ein höherer thematischer Styl dessen Einheitlichkeit die Idee ist.

Der Gewittersturm ist unstreitig das gelungendste Stück, heißt es weiter. So mannigfaltig die einzelnen Erscheinungen sind, die uns bei solch' einem Gegenstande geboten werden; so einfach und neu ist die Form, unter welcher uns der geniale Beethoven dies imposante Naturschauspiel in der Nachahmung giebt.

Nr. 5 beginnt mit einem Satze der den Kuhreigen nachahmt. Was kann natürlicher, schöner, dem Charakter des Landmanns angemessener gedacht werden? Der Gesang (Motiv) fängt in C Dur, der Dominante von F an und wird Takt 5 von dem Horn auf eine originelle Weise unter dem frei eintretenden $\begin{smallmatrix}7\\4\\2\end{smallmatrix}$ Akkord der erst mit dem 3. Achtel des 8. Taktes seine Auflösung erhält, wiederholt.

Wenn der Künstler hierdurch den verschiedenen Ton der Hirteninstrumente an verschiedenen Orten des

Dorfes ausdrücken wollte, so hat er seinen Zweck glücklich erreicht.

Mit dem 9. Takt tritt ein aus dem 1. Takt gebauter Gesang ein (1. Violine), welcher den ersten Grad der Freude vortrefflich malt. Mit dem 17. Takt trägt die 2. Violine den Gesang eine Oktave tiefer vor, die erste begleitet in Sechzehntheilen. Diese schnellere Bewegung stellt den zweiten Moment der Freude dar. Mit dem 25. Takt bekommen Violen, das Violoncell den Gesang, den Klarinette und Hörner stark herausheben, die Geigen in Sechzehntheilen, höchster Grad des Frohsinns. Mit dem 56. Takt wird vermittelst eines Stückes vom Thema (in der Geige) wiederum in den Hauptsatz eingeleitet, der unter jener originellen, frei eintretenden 7/4/2 Harmonie, von neuem erscheint. Nach jener Melodie, die vom 9. Takt begann, folgt ein 15 Takte langer Zwischensatz (Episode) dessen Einschaltung uns das Hauptthema entrückt, um es nicht lästig werden zu lassen. Dann kehrt es in einem auf die mannigfachste Art durchgeführten Abschnitte zurück. Wir hören auf den mehrgedachten Nebengesang in anderer Form. Er wird im Gewand eines Kontrathemas begleitet und bis zum Schluß durchgeführt, der mit dem Anfangssatze (Melodie des Kuhreigens) bedeutsam erfolgt.

* * *

Op. 69. Große Sonate für Pianoforte und Violoncell (3.) A Dur, dem Baron von Gleichenstein gewidmet (Breitkopf). Zuerst

angezeigt Oktober 1809, Intelligenzblatt der A. M. Z. Bis jetzt 6 Ausgaben. (**Allegro ma non tanto** $^{4}/_{4}$ **alla breve. Scherzo** $^{3}/_{4}$ **Allegro molto A Moll. Adagio cantabile** $^{2}/_{4}$ **E Dur. Allegro vivace** $^{4}/_{4}$ **alla breve**) für Pianoforte und Violine, für Pianoforte vierhändig von Schmidt.

Dieses Instrumentalduett von beträchtlichem Umfang, wenn gleich ohne eigentlichen Mittelsatz langsamer Bewegung, denn der kurze **Adagio cantabile** überschriebene Satz ist nur eine Vorbereitung auf die raschere Bewegung des Finale, zeigt es recht, wie die Doppelsonate an sich ein geringerer Organismus ist als die Sonate, wie sie, prinzipiell, der Geltendmachung zweier Instrumente (Personen) nicht sowohl der Geltendmachung eines Gehalts (der Sache) gilt.

Neu ist, daß das begleitende Instrument das Motiv (ein rechtes Cello-Thema) in 5 Takten solo hinstellt (vergleiche die Anfänge in **op.** 47, 96, 102). Im 1. Satze stößt man auf ein **ossia** (**facilité**) im Baß der Klavierstimme, eine Variante der Begleitung in Triolen, welche diese tongesättigter macht. Auf meine Anfrage bei den Verlegern erhielt ich die Antwort, das Original-Manuscript finde sich nicht mehr, an der Aechtheit der Variante sei nicht zu zweifeln. Bei Beethoven's Charakter ist jedenfalls auffallend, daß er zwei Lesearten statuirte. Als **ossia** für eine bloße Baßfigur ist dies das einzige Beispiel (vergleiche **op.** 58).

Das Scherzo bietet in der Klavierstimme das Eigenthümliche, daß auf einer synkopirten (stummen) Note der Finger gewechselt wird, der vierte den dritten ablöst, was das Instru-

ment um einen Effekt bereichert, dem wir in höherer Bedeutsamkeit begegnen werden (op. 106 Adagio, op. 110 Adagio). Bei den im 3. Theil des Scherzos (Trio) nachschleppenden, so zu sagen in den Hemmschuh gelegten Perioden, wird man an das Scherzo der A Dur-Symphonie erinnert. Nach erfolgter Reprise von Scherzo nebst Trio, wie es Beethoven in dieser Periode zu halten pflegt, findet sich eine Scala im Umfang einer Sexte von a bis c hinunter, von c bis e, synkopirte Noten, mit auf demselben wechselnden Fingersatz, zum pizzicato des Violoncells. Dies ist von eigenthümlichstem Effekt und emanzipirt den Duettstyl zu einer orchestralen Production.

Violoncellisten spielen die Sonate gern, weil die Stimme dankbar ist. Für die im Violinschlüssel geschriebenen Stellen sollten sie sich gesagt sein lassen, was Beethoven zu dem B Dur-Trio, op. 97 bemerkt (Originalausgabe, in verso) nämlich, daß, wo in seinen Werken in der Violoncellstimme der Violinschlüssel stehet, die Noten um eine Oktave tiefer zu nehmen sind.

* * *

Op. 70. Zwei Trios für Pianoforte, Violine nnd Violoncello, D Dur, Es Dur, (dritte und vierte) der Gräfin Maria v. Erdödy gewidmet (Breitkopf). 5 Ausgaben. Komponirt 1808, erschienen Oktober 1809, Intelligenzblatt der A. M. Z., für das Pianoforte zu 4 Händen von Mockwitz, von G. Reichardt.

Reichardt. Vertraute Briefe auf einer Reise nach Wien.

Amsterdam 1810, Bd. 1, S. 166. Wien, November 1808. „Beethoven wohnt und lebt viel bei einer ungarischen Gräfin Erdödy, die den vordern Theil des Hauses bewohnt. Zu einem recht angenehmen Diner ward ich durch ein sehr freundliches, herzliches Billet von Beethoven, zu seiner Hausdame, der Gräfin Erdödy, eingeladen. Denkt Euch eine sehr hübsche, kleine, feine, fünfundzwanzigjährige Frau, die im 15. Jahre verheirathet wurde, gleich vom ersten Wochenbett ein unheilbares Uebel behielt, seit den 10 Jahren nicht 2, 3 Monate außer dem Bette sein könne und dabei doch drei gesunde liebe Kinder geboren hat, der allein der Genuß der Musik blieb, die selbst Beethovensche Sachen recht brav spielt, und mit noch immer dick geschwollenen Füßen von einem Fortepiano zum andern hinkt. Beethoven spielte bei der Gräfin Erdödy ganz meisterhaft, ganz begeistert neue Trios, die er kürzlich gemacht, worin ein so himmlischer, kantabiler Satz, 3/4 As Dur, vorkam (das 2. Allegretto des 2. Trios), wie ich von ihm noch nie gehört, und der das Lieblichste, Graziöseste ist, das ich je gehört; er hebt und schmilzt mir die Seele, so oft ich daran denke. Er wird die Trios nächstens in Leipzig stechen lassen."

A. M. Z. 1813, S. 141 (Rezension von Hoffmann, 14 Spalten Auszug). Die ersten 4 Takte (Trio in D Dur) enthalten das Hauptthema, der 7. und 8. im Violoncell aber enthält das Nebenthema, aus welchen beiden Sätzen, wenige Nebenfiguren ausgenommen, das ganze Allegro gewebt ist.

Man darf da anderer Meinung als Hoffmann sein. Die

ersten 4 Takte sind die Vorausnahme einer dem Gegenmotiv (Seitensatz) angehörenden Figur, als Intonda (35. Takt Violoncellstimme; 35.—43. Takt Vorbereitung des Gegenmotivs) das (44. und folg. Takte) in der Klavierstimme gegen die Unisonengänge der Saiteninstrumente, dann (52. und folg. Takte) in den Saiteninstrumenten gegen die Klavierstimme, normal auf der Dominante des Hauptlons D, modulirt). Die kurze, aber ergreifende Kantilene im Violonell (7. und 8. Takt) ist kein Nebenthema sondern das Hauptthema, das nach jener genialen Intonda von 4 Takten, so viel wirkungsvoller auftretende Motiv. Aus Motiv und Gegenmotiv gestaltet sich der Mittelsatz (1.—84. Takt des 2. Theils). Dies ist für die Stellung dieser Integraltheile zum 1. Theil entscheidend, denn nicht bei dem orthodox-thematischen Beethoven findet sich, daß ein Neben- d. h. immer, dem Hauptthema untergeordneter, der Mittelsatz, den Knoten der Satzbildung schürzte, was nach Hoffmanns Ansicht hier der Fall wäre, sondern ohne Ausnahme, Motiv oder Gegenmotiv oder beide zusammen.

Um so zweckmäßiger war es, fährt Hoffmann fort, den im ganzen Stück vorherrschenden Gedanken in 4 Oktaven **unisono** vortragen zu lassen; er prägt sich dem Zuhörer fest und bestimmt ein, und dieser verliert ihn in den wunderlichsten Krümmungen und Wendungen, wie einen silberhellen Strom, nicht mehr aus dem Auge.

Eine richtige Würdigung der genialen Intention Beethovens, der den 1. Satz schließt, wie er ihn anfing. Eine die-

ser Idee wahlverwandte ist der Anfang der unsterblichen Sonate für Pianoforte und Violoncell op. 102, D Dur, wo nach einer die Aufmerksamkeit an sich reißenden Tonfigur dem Violoncell sofort eine Kantilenenblüthe entsprießt. Zu bemerken ist noch, wie der 5. Takt im Trio ganz unerwartet auf f hinausführt, der Komponist dieses f als Dominante denkt und im 6. Takt b im Baß der Klavierstimme, (seine hier erweichte Schreckens-note) als Vorhalt von a ergreift, zu welcher Grundnote, das in dem hell und durchdringend vom Violoncell gesungene, vom Klavier begleitete Motiv in D Dur erklingt.

Der 2. Satz, Largo, trägt den Charakter einer sanften, dem Gemüth wohlthuenden Wehmuth, sagt Hoffmann. Das Thema ist in ächt Beethovenscher Manier, aus zwei ganz einfachen, nur 1 Takt langen Figuren zusammengesetzt. Es enthalten diese wenigen harmonisch-reichen Takte wieder den Stoff, woraus das Ganze gewebt ist. Zu dem Hauptthema, wenn es Violine und Violoncell vortragen (18. und folg. Takte), hat der Flügel einen Satz in 64theil. Sextolen, die pp und leggiermente vorgetragen werden sollen. Es ist dies fast die einzige Art, wie auch der Ton eines guten Flügels auf eine überraschende, wirkungsvolle Weise geltend gemacht werden kann. Werden nämlich diese Sextolen, mit aufgehobenen Dämpfern und dem Pianozug, mit geschickter, leichter Hand gespielt, so entsteht ein Säuseln, das an Aeolsharfe und Harmonika erinnert, und, mit den Bogentönen vereinigt, von ganz wunderbarer Wirkuhg ist. Rezensent that zu dem Pianozug und den Dämpfern auch noch den Harmonikazug, der das

Manual verschiebt, so, daß die Hämmer nur eine Saite anschlagen, und aus dem schönen Streicherschen (Wiener) Flügel schwebten Töne hervor, die wie duftige Traumgestalten das Gemüth umfingen und in den magischen Kreis seltsamer Ahnungen lockten.

Hiergegen ist zweierlei zu bemerken. Hoffmann gruppirt in seinem Notenbeispiele die Sextolen unisono zu einem Tremolo, die Note in der Oberstimme des Klaviers fällt auf die gleichnamige der Unterstimme (f auf f, a auf a). Anders bei Beethoven (18. Takt). a in der Oberstimme fällt auf f in der Unterstimme, f in der Oberstimme auf a in der Unterstimme, außerdem, was noch viel wichtiger ist, sind diese zwei Noten bei Beethoven in Gruppen zu zwei, nicht zu 6, 64 theil. Sextolen ausgeschrieben, d. h. es kommen 24 kleine Einschnitte (Accente) auf jeden Takt (2/4), 6 auf jedes Achtel, was einen absichtlich dürren, wie ein Skelett im Winde klappernden Effekt macht, der nicht tonal (ohrsinnlich) wie ein Tremolo, sondern rhythmisch (geistig, durch die Vorstellungen, die damit entstehen) wirkt. Man kann sich das falsche Citat bei Hoffmann und seine Ansicht der Wirkung dieses charakterisirten Modus der Klavierbegleitung, von dem, so viel wir wissen, die musikalische Literatur kein zweites Beispiel besitzt, nur dadurch erklären, daß Hoffmann die Stelle in Bausch und Bogen tremolirte, statt dieselbe, wie Beethoven will, genau einzukerben und hierauf notirte, wie er sie gespielt hatte, nicht wie sie da steht. Es ist Mockwitz nicht besser ergangen. Sein vierhändiges Arrangement hat richtige Noten,

aber eine falsche Gruppirung. Ist die Stelle aber kein Tremolo, so kann auch von keinem Effekt eines solchen die Rede sein, vielmehr nur von einem ganz gegentheiligen. Die Kritik aber darf nicht annehmen, dieser Komponist habe sich auch nur bei einem Gelegenheitsstück, etwa in Ansehen eines von seiner Hausdame (siehe oben Reichardt) auf den leicht gehenden Wiener Flügeln leicht davon zu tragenden Triumphs bis zu einem tonalen, rein sinnlichen Effekt herablassen wollen. Es könnte eher eine geheime Ironie gegen die damals so berühmten Steibeltschen Tremoli in der Stelle liegen.

Hoffmann. Der Schlußsatz hat wieder ein kurzes, originelles Thema, das in manchen Wendungen und sinnreichen Anspielungen durch das ganze Stück, im Wechsel verschiedener Figuren, immer wieder durchblickt. So wie der Sturmwind die Wolken verjagt, mit im Augenblick wechselnden Lichtern und Schatten, wie sich dann im rastlosen Jagen und Treiben Gestalten bilden, verfließen und wieder bilden, so eilt nach der 2. Fermate (8. Takt) der Satz unaufhaltsam fort.

Das Es Dur=Trio.

Hoffmann. Das fließende, in einem ruhigen Charakter gehaltene Thema des Einleitungssatzes (Poco sostenuto) wird in einer kanonischen Imitation vorgetragen, aber schon im 11. Takt erscheinen in der Oberstimme des Flügels lebhaftere Figuren, bis wieder ein gar gemüthliches, ausdrucksvolles Thema zu dem Ruhepunkt in der Dominante führt, worauf das Allegro ma non troppo Es Dur 6/8 eintritt. Uner-

achtet des Sechsachteltaktes, der sonst dem Hüpfenden, Scherzhaften so eigen ist, behauptet dieser Satz einen ernsten, adeligen Charakter. Nach manchen, aus dem Hauptthema genommenen Gedanken folgt in dem 21. Takt ein zweites, herrliches Thema noch in der Haupttonart Es Dur. Nun wendet sich der Satz nach der Dominante, und, nur in den 6/8 Takt umgeschrieben, tritt wiederum kanonisch imitirt das Thema des Einleitungssatzes, wiewohl anders in die Instrumente vertheilt, ein (34. und folg. Takte bis zum Gegenmotiv im 45. und folg.). So wie der Satz hier gestellt ist, klingt er wie ein unerwartet eintretender Choral (richtiger Chor), der das künstliche Gewebe plötzlich durchbricht, und wie eine fremde, wunderbare Erscheinung das Gemüth aufregt. Nur ein geübteres Ohr wird augenblicklich den Einleitungssatz wieder erkennen, so ganz anders, so neu erscheint er, und es beweiset den überschwenglichen Reichthum des genialen Meisters, der die Tiefen der Harmonie ergründet, daß einem einzigen Gedanken von ein paar Takten so viele Motive entsprießen, die sich ihm, wie herrliche Blüthen und Früchte eines fruchtbaren Baum's, darbieten.

Dieser Nachweis des Einleitungssatzes im Allegro hätte, wenn er bekannter gewesen wäre, alle, Beethoven nach der Elle der alten Musikwelt Messende verhindert, daran Anstoß zu nehmen, daß der Einleitungssatz, den sie als Introduktion verstanden, am Schluß des Allegros wiederkehrt. Er ist der durch das Ganze führende Faden. Indem der Choral, wie Hoffmann die Periode nennt, auf **b** eintritt (34. Takt und

folg; im 2. Theil auf es), bildet er die modulatorische Uebergangsgruppe, welcher das Gegenmotiv auf der Dominante des Haupttons, im 2. Theil auf der Tonika, entschwebt. Aber gerade dieser Umstand entzieht dem Choral die auf die Erscheinung des Gegenmotivs gerichtete Aufmerksamkeit. Man muß Hoffmann, dessen schöne Arbeit vergessen auf dem Kirchhofe einer alten umfangreichen Zeitschrift ruhte, für den Nachweis um so dankbarer sein, als die Sache nichts weniger als augenfällig ist. —

Der folgende Satz, Allegretto (C Dur $^2/_4$), hat, fährt Hoffmann fort, ein gefälliges, singbares Thema und ist nach der Art, wie Haydn, vorzüglich in Symphonien, manches Andante gesetzt hat, aus variirenden (alternirenden) Zwischensätzen im Minore, nach denen das Hauptthema immer wieder im Majore lichtvoll eintritt, gewebt. Der Meister bleibt dem wahren Styl dieser Art Komposition getreu, indem der Satz so durch die 3 Instrumente verflochten ist, daß sie nur zusammen den Begriff des Ganzen geben.

Das herrliche Thema des folgenden Allegrettos (**ma non troppo**, As Dur $^3/_4$), das eigentlich der durch Haydn unter dem Namen **Menuetto** eingeführte pikante Mittelsatz ist, erinnert an den hohen, edlen Adlerschwung Mozartscher Sätze ähnlicher Art (?). Das Trio hat eine ganz originelle Struktur, indem es aus abgebrochenen Sätzen, in denen Violoncell und Violine mit dem Flügel wechseln, besteht.

Bei dem Schlußsatz (Allegro, Es Dur $^2/_4$) trifft alles das wieder ein, was Recensent vom letzten Satze im 1. Trio

sagte. Es ist ein fortdauerndes, immer steigendes Treiben und Drängen, Gedanken, Bilder jagen im rastlosen Fluge vorüber und leuchten und verschwinden wie zuckende Blitze, es ist ein freies Spiel der aufgeregten Phantasie. Und doch ist dieser Satz wieder aus wenigen kurzen Gedanken, aus innigst mit einander verwandten Figuren gewebt. Die ersten 6 Takte scheinen nur die Einleitung zu dem eigentlichen einfachen Thema, daß mit dem 7. Takt eintritt, allein gerade dieser zur Einleitung dienende Gedanke wird weiterhin in den mannigfaltigsten Wendungen und Anspielungen durchgeführt. (Setzen wir dem hinzu, daß dieser leibhaftige Callot an Umfang (301 Takte, Reprise) wie Interesse der bedeutendste Satz ist und sich in Unbändigkeit, bachisch jauchzenden Ausdrucks, über die Allegros im D Dur-Trio stellt. Ausführung sehr schwer.)

Ansicht der Erdödy-Trios.

Es ist nicht leicht op. 70 einen Platz im System der Beethoven-Dichtung, der ihrer über die Klaviertrios op. 1 weit hinausreichenden, von der Tradition so viel emanzipirteren Satzbildung Rechnung trage, ohne den durch op. 70 für die absolute Musikidee vermittelten Gehalt damit zu hoch zu stellen. Wenn der Prophet musikalischer Kritik seiner Zeit, wenn Hoffmann von op. 70 in dem Tone spricht, in welchem er die C Moll-Symphonie feiert; so hat man sich das daraus zu erklären, daß er op. 70 dem vergleichen mochte was bisher für diese Form geschehen war, daß Beethoven den Maaß-

stab für diese Form zu der Zeit (1813) noch nicht so außerordentlich erweitert hatte, wie 10 Jahre später in seinem BDur-Trio op. 97. Was uns Reichardt von den Trios erzählt, die bei der Gräfin Erdödy, für sie geschrieben wurden, liest sich aus ihnen heraus; sie sind Gelegenheitsstücke, in denen der Tondichter mehr daran dachte, eine talentvolle, schöne Frau auf ihren Wiener Flügeln glänzen zu lassen, als den Menschen etwas von seiner großen inneren Musikwelt zu erzählen. Beethoven in seinen persönlicheren Emanationen verglichen, gehört op. 70 nicht zu den größeren Resultaten seiner Macht über Form und Gehalt der musikalischen Idee. Nur Beethoven, nur dem Trio op. 97 stehen indeß die Trios op. 70 nach, sonst leisten sie mehr für die Idee als die Gesammtliteratur des Klaviertrios. Sie sind auch noch ein Beweis der erstaunlichen Mannigfaltigkeit Beethovenscher Erfindung. Es ist nicht möglich, von dem Komponisten des ersten Trios auf den Komponisten des zweiten und umgekehrt, zu schließen. Zum ersten Male in der Literatur des Trios, sind alle 3 Instrumente zu Individuen erwachsen, deren Aufgabe darin besteht, zu Persönlichkeiten zu erstarken, deren Schwerpunkt, in der sie verbindenden Idee liegt. Untersuchen wir die Stellung der Form. Wie das Instrumental-Duett mehr oder weniger Zwecken dient, welche nicht die Musik sind; so dient das Klaviertrio mehr der Production von drei durch Instrumente dargestellten Personen, als einer von diesen Personen unabhängigen Darstellung der musikalischen Idee. In dem Trio op. 97 allein, einem schon aus diesem Gesichtspunkte unsterblichen

Kunstwerke, geht das Instrumentenpersonal dermaßen in der Idee auf, daß man der handelnden Personen über die Idee vergißt. Einen solchen Indifferenzpunkt von Mitteln und Zweck bahnt op. 70 zwar an, man kann aber nicht sagen, daß die Trios diesen höchsten Standpunkt überall oder auch nur sehr überwiegend erreichen. Es ist zu viel für den Effekt am Klavier geschehen, der Gehalt ist, Beethoven, nicht etwa anderen Klaviertrio-Komponisten gegenüber, ein mehr mit der Form spielender als auf die Idee verwandter, ein zwar von ächter Genialität durchdrungener, im Ganzen genommen, nicht genug musikgesättigter d. h. ideenberauschter, wie man es in größeren Werken Beethoven's dieser Periode gewohnt ist. Mit Ausnahme des letzten Satzes, ist das Es Dur-Trio nicht viel mehr als ein vertiefter Hummel und selbst das unbändigere D Dur-Trio, ist nicht frei von einem gewissen, der Idee nicht mehr verwandten Geklingel. Wir rechnen dahin die Triolenfigur im 19. und 20. Takt des 1. Satzes; ausgeschriebene Triller (58. und folg. Takte) einige Klavierpassagen (110.—126. Takt, 2. Theil), Scalen (9.—13. Takt vor Schluß).

Rührung paßt für Frauenzimmer, dem Mann muß Musikfeuer aus dem Geiste schlagen, schreibt Beethoven (Bd. 1. S. 174). Das nun ist auch in op. 70 in hohem Grade der Fall, Musikfeuer schlägt in Flammen aus dem D Dur-Trio, aus dem letzten Satze des Es Dur Trios. Bestechende Erscheinungen; eine von Personen und Mitteln abstrahirende, den Kunsthimmel stürmende Idee, sind die Trios nicht.

Es ist darauf aufmerksam zu machen, daß die Trios nicht das Prädikat groß führen. Nicht einmal jenes umfangreichste, werthvollste Trio der ganzen Literatur, nicht einmal op. 97 nennt Beethoven ein großes (siehe die Original-Ausgabe, in der Gesammtausgabe hat H. Haslinger Beethoven vergrößert). Wir finden den Grund davon nicht etwa in der Bescheidenheit Beethovens, sondern darin, daß in seinen Augen die Trioform nicht die Höhe und Reinheit der Instrumentalformen behauptete, welche sich selbst Grund und Zweck sind (Solosonate, Quartett, Symphonie). Das Trio ist eine angewandte, der Kassation (siehe op. 29) wenigstens entlehnte Form. Die Gleichartigkeit oder Ungleichartigkeit der zusammengestellten Instrumente, giebt hier den Ausschlag. Ein Violintrio ist ein kleinerer Organismus als ein Violinquartett, kein geringerer. Die Violintrios op. 9 sind den Quartetten op. 18 vollkommen ebenbürtig. Wo den Saiteninstrumenten hingegen ein Klavier sich verbindet, da ist durch die harmonische Uebermacht und den größeren Umfang des Tasteninstruments, das Gleichgewicht in der Idee gestört, des musikalischen Zweckes über andere vergessen. Wie viel der Komponist auch thue um diesem Uebelstande zu steuern, es wird von diesem Kausalzusammenhange seinem Werke immer etwas ankleben, das Klaviertrio, Klavierquartett, eine dem homogenen Trio, Quartett an sich, (nicht etwa in einem gegebenen Falle) nachstehende, Form sein und bleiben. Die Frage, ob man sich ein solches Trio nicht mit größtem Genusse vorspielen lasse, mit noch größerem, dabei betheilige? hat

mit der Beurtheilung der Idee nichts zu thun. Wir selbst verdanken op. 70 die schönsten musikalischen Stunden. Das kann kein Grund sein, ihre Bedeutung im Geiste höher zu stellen. So etwas mag für Oulibischeff passen der das C Dur-Quintett gnädig ansieht, weil er einmal darin mitgespielt, succès (!) dabei gehabt hat! — Der unterste Standpunkt der Beurtheilung, der die eigene Person beräuchernde.

Der 1. Satz des D Dur Trios ist reich an dem Beethoven eigenthümlichen Wetterleuchten von Humor und tieferem Gefühl. Der Humor liegt in den Kontrasten zwischen dem Erwarteten und Gebotenen. Die Springfluth der Unisonen in allen 3 Stimmen, die uns zu Anfang überströmt, vermag nicht darüber zu täuschen, daß der Mittelsatz unbefriedigend ist, weil die Integrale desselben, 1. ein Fragment jener Unisonen; in dieser Gestalt nur noch hüpfend, 2. das für die thematische Stampfe zu kurze Motiv, wo es nicht mehr singen kann, vielmehr noch kürzer zugeschnitten wird, indem der 2. Takt des Motivs, der gar keine Kantilene mehr abgiebt, ganze 13 Takte hindurch (35.—47. Takt des 2. Theils) imitirt wird; nicht geeignet sind ein höheres ethisches Interesse zu erregen. Das ist auf dem Papier äußerst künstlich, einen inhaltsvollen Mittelsatz giebt es nicht. Das Gegenmotiv im 1. Satz, nur Tonfigur, thut gleichfalls nicht viel für den Gehalt, am meisten noch dadurch, daß es den Unisonen zu Anfang zu Grunde liegt, vergleiche die wunderbare Vorausnahme ähnlicher Art im 2. Satz des großen F Dur Quartetts op. 59.

Das so gewonnene Unisonenthema zu Anfang, ist einem

Graben zu vergleichen, der herzhaft übersprungen wird, um am Arm des Violoncells auf Blumenteppichen im Sonnenschein zu wandeln. Der Umstand, daß das Motiv des Satzes mehr ein Ansatz zu einer Kantilene als eine solche selbst ist, und deßhalb auch sofort den Imitationen überwiesen wird, trägt seinerseits dazu bei, den Satz als eine geniale Rhapsodie erscheinen zu lassen.

Dieses **Allegro vivace e con brio** 3/4 274 Takte eine Tempobezeichnung die bei Beethoven zu den schnellsten gehört, hat 2 Reprisen und einen Anhang wie die Mozart'schen Klavierquartette. Bei Mozart ist der Anhang, wie er sich für Schlüsse paßt, mehr Spielreichthum, in op. 70, die Erweichung des Motivs von D Dur nach G Dur, ein duftiges Veilchen das er sich noch zu guter Letzt an die Brust steckt!

Das **Largo assai e espressivo** 2/4 D Moll 96 Takte, das so voller Figuren in der Klavierstimme steckt, daß ein Takt eine Notenlinie füllt, hat das Trio, in Wien, das Geistertrio nennen lassen. Die Schlagschatten einer verfinsterten Seelenstimmung fallen hier auf die Dichtung. Keine Geistervorstellung, das in Mitten des Familienlebens im gräflich Erdödyschen Hause bluttropfende Herz des jedem eigenen Heerde fremden Künstlers; die tiefste subjektive Melancholie schuf dies Nachtstück im Balladenton. Keine Harmonikaklänge, das Gespenst der auf der Erde verlassenen Künstlerseele, läßt seine Knochenfinger in der hohl und schaurig zitternden Klavierbegleitung hören, zu welcher die Saiteninstrumente die traurige Geschichte erzählen. Man hat die rezitativartige bedeutsame Stelle nicht

mit einer Bewegung zu verwechseln, die man, wie etwa die 16theil. Sextolen im Finale des Trios, op. 97, ohne Eintheilung tremoliren mag.

Die Form ist das eintheilige Lied, denn das wie hinter Schleiern erscheinende **Maggiore** (63. und 64. Takt) giebt keinen zweiten Theil ab. Tiefste Innigkeit, ist die Seele dieses von allen bekannten Formen abweichenden Gedichts.

Es scheint uns hier, wo der Dichter mit Leid und Schmerz persönlich an uns tritt, der Ort nachzuweisen, unter welchen Bedingungen dies überhaupt zu geschehen pflegt.

Was sich in der langen Reihe der Solosonaten als das ihnen gemeinsame Band ausspricht ist, daß Beethoven nicht sowohl Neues, im Leben seines Geistes giebt, als vielmehr Altes, Ueberstandenes, Vergangenes — daß er Jugendträume, getäuschte Hoffnungen, verlorenes Glück, in Lust und Schmerz noch einmal lebt, in den Zeichen der Musik für sich denkt, für sich fühlt, nicht etwa für diejenigen die bei Beschäftigung mit diesen Zeichen hinter ihre Bedeutung zu kommen wünschen dürften. Die Sonaten sind das Spiegelbild seines Seelenlebens wie die Quartette dieser, in höherem Grade der 3. Periode es sind, nicht auch die Quartette der ersten, welche noch von der Tradition befangen, einen unpersönlicheren Ausdruck in sich tragen. Im Orchester hingegen, geht der Flug seiner Seele nach oben, eine Symphonie von Beethoven ist sein Können, ist sein Wirken. Seine Person läßt er als Ballast auf der Erde, daß als Staub er zum Staub komme, das mächtig geladene Luftschiff seiner Phantasie nicht beschwere.

Daß der Meister in späteren Jahren das Klavier ungenügend fand *), erklärt sich ganz eigentlich aus seinem Innigkeitsverhältnisse zu demselben. Mit der Erde war er fertig, nur den Himmel wollte er. Treten wir ihn somit in den ersten und mittleren Zeiten persönlicher an, wo immer wir ihn am Klavier finden; so ist dies auch im Klavier*trio* der Fall und das schaurig in sich selbst versinkende Largo im D Dur Trio ist ein solcher Fall und ein sehr merkwürdiger.

Das Presto $^4/_4$ D Dur ist der längste Satz (415 Takte, Reprise, Sonatenform), eine Uebertragung der breiten Form Beethovenscher Finale, aus der Symphonie auf die Kammer. Die Viertel-Unisonen in allen Stimmen (119. und folgende Takte), ein wogendes Kornfeld, erinnern an eine ähnliche Stelle in der 4. Symphonie (Allegro, 1. Theil, 83. und folgende Takte). Die Kränze, welche sich das Violoncell aus dem Motiv windet und, akkordisch vom Klavier begleitet, in Viertel*triolen* schaukelt (Ausgang des Mittelsatzes 49. und folgende Takte des 2. Theiles), gehören dem Solo- (Konzert-) Styl an. In der drängenden Art Beethovenscher Schlüsse,

*) Die Solosonaten sind wohl das Beste, aber auch das Letzte was ich für das Klavier geschrieben habe, sagte Beethoven. Es ist und bleibt ein ungenügendes Instrument. Ich werde künftig nach der Art meines Großmeisters *Händel* jährlich nur ein Oratorium und ein Konzert (!) für irgend ein (!) Streich- oder Blasinstrument schreiben, vorausgesetzt, daß ich meine 10. *Symphonie* und mein *Requiem* beendigt habe (Mittheilung von H. Karl Holz 1857). Das Streich- oder Blasinstrument sollte ihn wohl nur mit der Erde in Verbindung halten.

welche Anfängen neuer Offenbarungen ähnlicher als Schlüssen sehen, ist die Stelle, wo die Saiteninstrumente pizzicato einsetzen (230. und folgende Takte), fis in ges, ais in b verwandelt wird, das Presto im Fluge dem Ende zueilt, nicht ohne noch ganz zuletzt zu einer reizenden Kantilene im Hauptton zu kommen (dolce, 14. und folgende Takte, vor Schluß, Klavierstimme).

Das Es Dur-Trio ist trotz mannigfacher Reize, das unbedeutendere. Es opfert mehr dem Effekt am Klavier. Der im Mittelsatz (12. und folgende Takte des 2. Theils) auf das hier in As Dur modulirende Gegenmotiv, durch 3 Oktaven führende Lauf; die fortgesetzten Triolengewinde im Bravourspiel, zu Ende des 1. Theils auf der Dominante, in der Tonika bei der Wiederholung der Passage im 2., suchte man eher in einem Trio des Klavierdankbaren Louis Ferdinands. Das zu Anfang wie Ende des Satzes erscheinende Poco sostenuto ($^4/_4$ Takt) ist nicht mit der scheinbar in dieser Weise aus verschiedenen Bewegungen zusammegesetzten ersten Sätzen der 3. Periode zu verwechseln. (Sonate op. 109, Quartett op. 127). Diese, wie wir gesehen haben, in zwei Gestaltungen ($^4/_4$, $^6/_8$) durch den Satz gehende Bewegung, ist das thematische Kunststück, das sich der Komponist aufgiebt und mit seiner Macht über den Rhythmus löst. Das Allegro ist nur eine lebhaftere Figuration des Poco sostenuto in demselben beschaulichen Geiste, nicht als ein feuriger, erster Satz nach einer Introduktion vorzutragen.

Das Allegretto in C hat einen sinnig melancholischen Aus-

druck. Die Form ist die der strengen, besonders figurenreichen Variation.

Das 2. Allegretto ist ein Inkognitobesuch unseres großen Scherzo-Komponisten bei der Haydn-Mozartischen Menuett, deren Namen er verschweigt, weil die Oekonomie des Satzes die alte Menuett-Quadratur über den Haufen wirft. Die enharmonischen Wechsel im Trio, so recht für die Verschiebungen der Wiener Flügel, die ein besserer Geschmack auf zwei reduzirt hat, sind eine reizende tonale Neckerei, die in dem Angebinde einer Dame am Platz war. Sehr richtig sagt Hoffmann, daß er die Meinung jedes ächten, geschmackvollen Musikers für sich haben dürfte, wenn er den Gebrauch dieser Mittel nur dem tief erfahrenen Meister vertraue, jeden, der noch nicht in den innersten Zauberkreis der Kunst getreten, recht sehr davor warne.

Das haben sich die Onslows und andere Klaviertriofabrikanten nicht gesagt sein lassen und viel enharmonische Sauce über ihre magere Kost gegossen, ohne sie fetter zu machen.

Erwähnen wir noch des Fangspiels in Frage (Klavierstimme) und Antwort (Violine) im 2. Theile der verkappten Menuett (9. — 13. Takt), das den Violinspielern Gelegenheit bietet, so verliebt als möglich zu spielen und noch Greisen unter ihnen warm zu machen pflegt. —

Der Beethovensche Gattungsbegriff (Bd. 2, S. 118 und folgende) ist das Allegretto, wo er das Wort allein braucht, und dann, im $^2/_4$ Takt, der Mittelsatz langsamer Bewegung (wie oben) im $^3/_4$ Takt, immer Scherzo. Tempo-

bezeichnung hingegen ist das Allegretto mit irgend einem Zusatz, als quasi, poco oder (wie oben) ma non troppo. (In op. 77, 80, 135, op. 31, Nr. 2 ist Allegretto auch ohne Zusatz Tempobezeichnung. Gegen jene wesentliche, im Ganzen zu verfolgende Unterscheidung kommt das nicht in Betracht.) Zu berichtigen ist somit, wenn in der Durchführung dieser Ansicht, das Allegretto ma non troppo im Es Dur-Trio, op. 70, Scherzo genannt wurde (Bd. 2, S. 119), da es hier nur Tempobezeichnung für einen, der alten Menuett genäherten, aber dennoch selbstständigen Begriff ist, den wir am liebsten das Beethovensche Intermezzo rascher Bewegung nennen möchten, zum Unterschiede von seinem Intermezzo langsamer (op. 59, E Dur-Quartett).

* * *

Op. 71. Sextett für 2 Klarinetten, 2 Hörner, 2 Fagotte, Es Dur (Breitkopf), eine Ausgabe, erschien 1810, Intelligenzblatt, A. M. Z., Januar. Für Pianoforte, Violine und Violoncello (oder Klarinette und Fagott) von Wustrow, für Pianoforte vierhändig von Schuberth, von Gleichauf.

Unbedeutender als das Violin-Sextett op. 81^{b}, das gleichfalls den frühesten Zeiten Beethovens angehört und, wie op. 71, eine gut Mozartische Kassation (Nachtmusik), etwa die Kinderschuhe des Beethovenschen Septetts ausmacht.

A. M. Z., 1805, S. 535. Unter größeren (?) Stücken gefiel (in den Quartettproduktionen von Schuppanzigh in

Wien, das schöne Beethovensche Sextett aus Es, eine Komposition, die durch schöne Melodien, einen ungezwungenen Harmoniefluß und einen Reichthum neuer (?) und überraschender (!) Ideen glänzt. Die Klarinette wurde dabei äußerst vollkommen vorgetragen (mithin ist von op. 71, nicht 81 die Rede).

Wie erklärt man sich aber, daß ein Stück, welches die A. M. Z. im Jahre 1805 bespricht und das, wie aus den Stylverschiedenheiten folgt, vor den Violintrios und ersten Quartette (op. 9, op. 18), mithin vor dem Jahr 1795 komponirt worden war, die Opus-Zahl 71 trägt, wenn die von der A. M. Z. im Jahre 1813 besprochenen Erdödy-Trios die opus-Zahl 70 führen? —

Aus dem geringen Werth, den Beethoven auf ein Stück legen mochte, daß gewiß erst Beifall fand nachdem er durch bedeutendere Kompositionen ältester Zeit auf sich aufmerksam gemacht hatte und nun, 8 Jahre später, einem Werkchen, das bis dahin im Manuscript zirkulirt hatte (wofür wir Beispiele haben, siehe op. 59) eine opus-Zahl verlieh, in der man nicht nach dem Geiste der voraufgehenden zu fragen hat.

* * *

Fidelio, Oper in 2 Akten. Op. 72.

Das Wälsch Gromanzen trügt hier nicht.
(Das Lalenbuch.)

Die Bretter, welche die Welt bedeuten, sind ein Spiegelbild des Lebens. Man muß das Leben, diesen Feind künst-

lerischen Seins, nach allen Seiten kennen gelernt haben, um nachhaltig für das Theater schreiben zu können, das bereits ein römischer Schriftsteller einem Lager verglich. Diese Bedingungen fehlten dem Komponisten des Fidelio, der in seinem Ideenkreise das Leben erblickte.

Der unvergängliche Ruhm Beethovens besteht darin, der Welt eine instrumental geschriebene, ideale Geschichte der Menschheit hinterlassen zu haben. Von seiner Oper ist keine Note in die bürgerliche Gesellschaft Europas übergegangen und selbst der musikalischen gilt das Werk mehr als eine Drohung, denn als Besitz.

Man hört den Fidelio dem Don Juan an die Seite stellen, der Zauberflöte, dieser, ihrem romantischen Schwunge nach, deutschen Nationalgeistoper, vergessen, um dem Fidelio, den 2., dem Don Juan den 1. Platz anzuweisen.

Einer Erscheinung wie Beethoven gegenüber, kann nicht von Weber die Rede sein, gelang gleich dem Komponisten des Freischützen der Wurf, ein großes Volk in Musik gesetzt, das einzige, einige Deutschland geschaffen zu haben. Aber Gluck und Cherubini kommen vollgültig in Betracht, Cherubini, der, bringt man Gluck bei Mozart in Abzug, nicht viel weniger in's Gewicht fallen dürfte, denn der König der Oper, Mozart.

Keine Weltoper ist der Fidelio, überhaupt nur bedingt eine Oper, wenn man unter diesem Namen, das durch das Ohr vermittelte, sinnliche Vergnügen versteht.

Der Fidelio ist die Musikidee in der Art, wie die Beethovenschen Quartette und Sonaten, wie die Chorsymphonie, die Musikidee sind. Es giebt keine Beethovensche Oper, wie

es eine Beethovensche Symphonie, ein Beethovensches Quartett, eine Beethovensche Sonate giebt.

Nicht vom Standpunkt der Oper, vom Standpunkt der durch Beethoven vertretenen Musikidee, ist der Fidelio zu beurtheilen.

Als Oper betrachtet, ist das Werk ein potenzirter Cherubini, unter Cherubini das dramatisch-deklamatorische Opernelement verstanden, im Gegensatz des dramatisch-melodischen, bis jetzt unerreicht, durch Mozart vertretenen.

Eine Oper, die lyrisch leiste, was die Beethovensche Symphonie instrumental leistet, hat auch Mozart nicht geschrieben. Das sehnsüchtige Verlangen nach einem solchen Kunstwerke bestimmte Beethoven, an das Theater zu denken. Für seine Person konnte der große Ideeneinsiedler an solchem Markt der Oeffentlichkeit nicht Geschmack finden. Beethoven war und blieb die Wahrheit. In seinen Instrumentaldichtungen stirbt er so zu sagen für seine Wahrheit. Lüge klebt dem Theater an, wie nicht der unangewandten Tondichtung. Es ist nicht dasselbe von einem Schauspieler zu verlangen, man solle ihn für einen König halten, oder von einem Thema, König zu sein. Zwang geschieht unseren Vorstellungen im Theater, im Instrumentalen bleiben unsere Entschließungen frei. Wo wir uns da einer Idee ergeben, da ist diese Idee unsere Wahrheit.

Der Fidelio ist eine Gefängnißgeschichte mit Rettung durch Frauentreue als Apotheose der Gattin.

Damit ist der Komponist des Fidelio der heilig über dem Leben schwebende Prophet. Hier liegt der Grundunterschied vor dem sich Mozarts Weltanschauung beugen muß.

In unseren, nicht mehr an Gefängnisse glaubenden Tagen, kann ein Sujet dieser Art nur noch symbolisch Interesse haben. Sind es doch nur die Verbindungen die der Geist mit den Tönen eingeht, die es dem denkenden Menschen überhaupt möglich machen sich mit Musik zu beschäftigen. Daß Beethoven solche Verbindungen mit seiner Oper einging, daß er sich in dem Gefangenen erlöste, ist gewiß. Zu einer Schicksalsoper wurde der Fidelio an der Person des Komponisten. Dreimal komponirte er das Werk, vier Ouverturen schrieb er demselben (Bd. 1. S. 89 und folg. Ausgabe in kleinem Format S. 111 und folg.)

Nach Stimmbedürfnissen maaßen Theatersänger den unter sie gerathenen Weltgeist, verkürzten dem Genie seine Noten in den Fidelio-Besprechungen bei'm Fürsten Lichnowski, nachdem die Oper durchgefallen war. Anfänglich, erzählt Ries (S. 103 und folg.) vertheidigte Beethoven jeden Takt, als man sich aber allgemein dahin aussprach, daß ganze Stücke ausbleiben müßten und H. Meyer (!) erklärte, kein Sänger könne die Arie des Pizarro mit Effekt singen, gab Beethoven nach.

Der Fidelio verfolgt die von äußerlichen Veranlassungen freie Musikidee. Dies interessirt uns hier, macht das Werk zu einer der bedeutsamsten Erscheinungen der 2. Periode. Erst im Gefängnißakt, indeß ist Beethoven er selbst, und damit der Styl dieser Periode *).

---

*) Auf den 2. Akt beziehen wir die Worte von Marx (Schill. Lexik.) wenn er vom Fidelio sagt: „seit Mozart und neben dessen Meisterwerken, die vollendetste dramatische Schöpfung, und nur das

Wir bemerkten bereits (Bd. 1. S. 94 und folg.) wie die uninteressante Häuslichkeit des Kerkermeisters, welche dem Drama zum Rahmen dient, mozartisch angehaucht ist. Ein mozartischer Zug nach der Seite des populären, dem Trivialen verwandten Theatergeschmackes damaliger Zeit, geht durch die Nummern, welche diesem Geschmack Zugeständnisse machen. Hierhin gehört die von Beethoven dreimal komponirte Arie der Marzelline, mit der in den beiden ersten Bearbeitungen, die Oper eröffnet wird. — Nach einem Tage in der Weltgeschichte (dieser Ouverture!) ein Insekt dieser Art! Eine Musik auf den Text:

O wär' ich schon mit Dir vereint
Und dürfte Mann Dich nennen
Ein Mädchen darf ja, was es meint
Zur Hälfte nur bekennen! —

Dazu die Unwahrscheinlichkeit, Marzelline habe sich allen Ernstes in die als Fidelio verkleidete Leonore verlieben können.

Demselben Conventionsgeschmack verfallen sind: das Schmoll-Duett der Marzelline und des Pförtners Jaquino, ihres über Fidelio vergessenen Prätendenten (jetzt, Schätzchen, jetzt sind wir allein) das Terzett (ein Mann ist bald genommen — in der 3. Bearbeitung der Oper weggeblieben) der Gassenhauer

---

gründlichste Eingehen in das Wesen der Vokalmusik, in die Idee der Messe und des Drama, gestützt auf die Leistungen großer Vorgänger ermuthigt durch den vollen Anblick des Beethovenschen Genius, würde rechtfertigen wenn man dennoch diese Werke (Messe und Oper) für seine Kraft nicht befriedigend fände

Roccos (hat man nicht auch Geld daneben), das, als Folge der oben bemerkten Unwahrscheinlichkeit in der Situation, ganz interesselose Duett der Marzelline mit Fidelio (um in der Ehe froh zu leben) in der dritten Bearbeitung weggeblieben.

Wir haben 5 Nummern, welche die Gebrechen des Dramas fortzusetzen verurtheilt waren, und in der dritten Bearbeitung auf drei beschränkt, immer noch zu viel guten Willen voraussetzen, das Triviale der Exposition hinzunehmen.

Wie groß muß das Verlangen nach dem unbekannten Kunstwerke in der Seele des Künstlers gewesen sein, um nicht vor dieser Pfahlbürger-Prosa zurückzuschrecken? —

Es war um die Blüthezeit des Schauerschauspiels, das, eine Fortsetzung des Ritter-Romans, um so stärker wirkte, je trockener und wärmer man selbst im Parterre da saß. Die Gefängnißdekoration mit Ketten an den Strebepfeilern war das typische Requisit des Theaterapparats der Zeit. Wie oft waren wir, vor einigen 40 Jahren, im Theater, ohne einem Gefängnisse zu begegnen, dessen Schließer regelmäßig ein Dummkopf war, weil er betrogen werden mußte. Wie ein Ritterroman dem andern, so folgte ein Gefängniß damals dem andern; dem Verlies des Fidelio schon nach drei Monaten das Verließ der — Vaniska (Faniska), die nach Polen versetzte Geschichte des Fidelio, der diesem voraufgegangenen Verließe (Lodoiska, Kamilla) zu geschweigen.

Von dem großen Beethoven im Fidelio sind im 1. Akt: 1) das Quartett (mir ist so wunderbar $^{6}/_{8}$ G Dur) ein Meistersatz kanonischen Styls; 2) die Rachearie (ha! welch'

ein Augenblick) 3, das Duett des Mordanschlags (jetzt, Alter, jetzt) wo die von der alten Musikwelt schmachtend verwandte Tonart A Dur, den Mordstahl zückt (ein Stoß, und er verstummt), 4) die Sopran-Arie der Leonore, 5) die beiden Gefangenen-Chöre, von denen der zweite (leb' wohl, Du warmes Sonnenlicht) in der dritten Bearbeitung die Arie des Pizarro (auf euch nur will ich bauen) ersetzte.

Die Arie der Leonore, ein Wunder, wurde für Weber in der Arie der Agathe maßgebend, Bd. 1, S. 96 und folg. Adagio $^2/_4$ E Dur, komm' Hoffnung, mit konzertirendem Horntrio und Fagott. Allegro con brio $^4/_4$ E Dur. O Du! für den ich Alles trug. Marx macht die Bemerkung (Bd. 2, S. 87): Das 2. Horn liegt höher als das dritte, weil es seinen Gipfelton, das ihm eigentlich zu hoch liegende g, mit einer größeren Heftigkeit herausbringt und den Ton sowohl, als den Gang zu ihm, kräftiger intonirt; das 3. Horn würde ihn leichter erlangt und darum eben weniger durchdringend gegeben haben. In gleichem Sinne hat Beethoven das solo zu Anfang des Allegro der Fidelio-Ouverture (E Dur) dem 2. Horn gegeben. Es sind wohl nicht blos die tiefen Schlußtöne, die ihn bestimmt haben, sondern er durfte darauf rechnen, daß das 2. Horn die ihm weniger leicht erreichbaren hohen Töne um so heftiger intoniren, um so überquellender, damit aus dem Dolce der ganzen Melodie sich erheben würde.

Wie hoch diese Nummern des 1. Aktes (siehe über den Marsch Bd. 2, S. 358) auch stehen, der eigentliche Fidelio-Beethoven erwacht im Gefängniß des 2. Akts.

Die mit seinem Herzblut geschriebene Tenor-Arie des Schicksalsmenschen Florestan (in des Lebens Frühlingstagen, Adagio 3/4 As Dur, in der 3. Bearbeitung mit einem Allegro) verwirklicht dermaßen den Begriff der Oper, daß die Arie als eine Oper für sich gelten kann. In der voraufgehenden Grabesnacht (Introduction Grave 3/4 F Moll) mißt die zum 1. Male in der Orchestergeschichte, in der kleinen Quinte gestimmte Pauke (a, es) die Tiefen menschlichen Elends. Diese 32 Takte Introduktion, ein passender Eingang zum Inferno im Dante, beweisen, daß die Tiefe der Idee unabhängig vom Raum ist. In dem Grabe für den Gefangenen, an dem die Violen so schauerlich mitgraben, klaffen alle Gräber, die jemals gegraben wurden und das berühmte Duett (nur hurtig fort, nur frisch gegraben. A Moll, **Andante con moto** 4/4) ist dunkler als eine Kirchhofsnacht von Young. Um so freundlicher zieht der Stern des folgenden Terzetts herauf (euch werde Lohn in bessern Welten, A Dur 4/4).

Die Rachethat, welche als Folge des in der Rachearie des 1. Aktes gefaßten Entschlusses, in derselben Tonart steht (D Dur, Gefängnißquartett), wird eben so natürlich wie genial, durch die Rettung kündende Trompete, hinter der Scene, unterbrochen. Das Duett des im Gefängniß nachgebliebenen Ehepaares, ein Jubelstrom edel entzückter Gefühle, stellt die schwierige Aufgabe, vokal zu geben was instrumental gedacht wurde. Der erste Strahl des Entzückens (o namenlose Freude, **Allegro vivace** 4/4 **alla breve**, G Dur) erreicht im Sopran

das hohe h, im Tenor das hohe g. Die herrliche Nummer, der man nicht vorwerfen kann, zu entzückt für ein Gefängniß zu sein, ohne den Tondichter zu verurtheilen, sklavisch an dem Wagen seines Textes zu ziehen, ist die Mutter aller späteren Freudenergießungen im Theaterstyl.

Keinesweges hat Beethoven, der Massengebieter im Instrumentalen, den Finalen eine Steigerung zugewandt. Das Schlußstück des ersten (**Allegro vivace** B Dur) entbehrt aller tiefer greifenden Wahrheit, und im zweiten macht die Ursprünglichkeit des den Kopf in den Wolken tragenden Dichters der Symphonie, einer nicht von seinem Feuergeist belebten Musik Platz, der Theatertradition anklebt. Das Adagio (F Dur $^3/_4$) in seinem conventionellen Theaterpathos, die Stelle „wer ein treues Weib errungen" sind nicht von dem großen Fidelio-Beethoven. Adlich ansprechend dagegen ist der 1. Satz des 2. Finale (Minister Fernando) und der zweite (**Meno Allegro** A Dur) trifft auf das Glücklichste den geistreich erzählenden Ton. Die Wirkung der Vokalmasse im Fidelio steht bei weitem unter der in der Chor-Symphonie. Selten mag sich ein Franzose (was viel sagen will) mehr in Beethoven geirrt haben als Delécluze, wenn er in dieser **symphonie-opéra**, wie er den Fidelio nennt, das 2. Finale als eine **symphonie avec choeurs** unterscheidet (**Débats 10 février 1852**). Es fehlt dem Finale gerade an Symphonieschwung.

Nicht an Einheit konnte eine Partitur durch den beispiellosen Umstand gewinnen, daß der Komponist sein Feld von

grundaus dreimal pflügte. Er schreibt selbst darüber an Treitschke,*) der den Text zum Zweck der 3. Bearbeitung umarbeitete: „Die ganze Sache mit der Oper ist die mühsamste von der Welt. Ich bin mit dem Meisten unzufrieden, und es ist beinahe kein Stück, woran ich nicht hier und da meiner jetzigen Unzufriedenheit (1814) einige Zufriedenheit hätte anflicken müssen. Das ist aber ein großer Unterschied zwischen dem Falle, sich dem freien Nachdenken, oder der Begeisterung überlassen zu können." (Vorrede zum Klavierauszuge der beiden ersten Bearbeitungen von Jahn).

Man hat sich zu hüten, die 3. Bearbeitnng mit der zweiten, diese mit der ersten zu verwechseln.

1. Bearbeitung 1804—1805; 1. Vorstellung 20. November 1805 (Theater an der Wien, zur ungünstigen Zeit der französischen Okkupation der Stadt), gegen die Bestimmung des Komponisten unter dem Namen Leonore, weil die Direktion diesen, durch die gleichnamige Paersche Oper, bekannten Namen, einem unbekannten (Fidelio) vorzog.

2. Bearbeitung 1805—1806; 1. Vorstellung 29. März 1806, Theater an der Wien, 4 Monate nach den 3 Vorstellungen der 1. Bearbeitung, einen Monat nach der 1. Vorstellung der Cherubinischen Vaniska am Hof-Theater. Aber-

*) Der ursprüngliche Text war von Sonnleithner nach dem französischen: Léonore ou l'amour conjugal, fait historique espagnol. Paroles de Bouilly. musique de Gaveaux 1798, von F Paer komponirt unter dem Titel: Leonora ossia l'amor conjugale, Fatto storico in due atti.

mals gegen Beethovens Willen unter dem Namen Leonore. Wie das 1. Mal wird die Oper nach 3 Vorstellungen beseitigt.

3. Bearbeitung 1814; 1. Vorstellung 23. Mai 1814, am Hof-Theater, unter dem Namen Fidelio und mit dem Erfolg, der die Oper in Deutschland nicht mehr verließ.

Die Ouverturen.

Die **erste** (C Dur 1805) ist nie mit der Oper gegeben worden. „Sie war fertig, erzählt Schindler (S. 58), aber der Komponist hatte selbst kein rechtes Vertrauen dazu, war daher einverstanden, daß sie vorerst von einem kleinen Orchester bei Fürst Lichnowsky versucht werde. Dort wurde sie von einer Kennerschaar einstimmig für zu leicht und den Inhalt des Werkes zu wenig bezeichnend gefunden, folglich bei Seite gelegt.

Die zweite (C Dur, noch aus dem Jahre 1805, mit ihr ging die Oper in Scene). Diese unter dem Namen der großen bekannte Ouverture, scheint der namenlosen Oper bestimmt, von der wir sprachen, der Beethoven-Oper von der Bedeutung der Beethoven-Symphonie, dem unbekannt gebliebenen Kunstwerke. Von den Bekannten ist nach dieser Ouverture keines mehr möglich. Aus dem Rahmen und den Verhältnissen der bürgerlichen Oper tritt der Künstler hinaus in die sternenhelle Unendlichkeit seiner Vorstellungen. Ein Weltpfeiler geht durch sein Gebäude, ein allumfassender Gedanke, eine Vorstellung, wie die des jüngsten Tages. Hier jubelt die Weltseele über den Tag der Erfüllung, kein Weib über den

wiedergegebenen Gatten. Das übersteigt menschliche Wonne, das ist Jubel himmlischer Heerschaaren nach dem Stillstand menschlicher Geschichten.

Das größte Instrumentalmotiv der Welt öffnet mit Eintritt des Jubel-Allegros leise die Gräber.

Lichte, verklärte Körper strömen hervor, dringen höher und höher wo die Seele allein folgen kann.

Dieses sein Gedicht verknüpfte der Komponist mit der Hauptsituation im Drama, mit dem bis in's Gefängniß reichenden Trompetenruf (ein geistiges, kein thematisches Motiv der Oper). Die Antworten des Orchesters auf das durch die Bedeutung im Drama, nicht für sich geltende Trompeten-Solo, sagen deutlich, daß diese Einzelgeschichte längst vergessen ist, und die Trompete wird zur **Tuba mirum spargens sonum**, zu dem Gnadenruf im Reiche des vergangenen Diesseits.

Nur durch die Riesenmaschine Zeit wird ein Publikum emporgetragen zu dem vom Genie im Voraus betretenen Niveau des Fortschrittes der Welt. Die Ouverture fand keinen Anklang, der Komponist unterzog sie einer in der Geschichte der Musik beispiellosen Umarbeitung. Diese Metamorphose der 2. Ouverture ist die dritte (C Dur 1806) mit der die 2. Bearbeitung der Oper Wien erschreckte.

Das abermalige Nasenrümpfen der Leutchen veranlaßte Beethoven, der einmal den Fuß in's Theater gesetzt, und sich damit einen Richter gegeben hatte, der dritten Bearbeitung der Oper, eine neue Ouvertüre mit auf den Weg zu geben. Dies ist die

vierte (E Dur 1814), welche seit der 1. Vorstellung der 3. Bearbeitung der Oper unter dem Namen Fidelio, dieser geblieben ist. Man nennt sie deshalb vorzugsweise die Fidelio-Ouverture, die früheren die Leonoren-Ouvertüren.

Die drei ersten Fidelio-Ouverturen.

Was sie zuvörderst charakterisirt, ist, daß sie alle drei, ihrem bedeutenderen Theil nach, nicht auf Motiven der Oper beruhen, rein geistige Instrumentalreflexe derselben sind. Alle drei bestehen aus einem Satze langsamer und einem Satze rascher Bewegung; alle drei beginnen in einem unisonus auf der Dominante des Haupttons. Ueber einen unisonus lagert sich die Grabesnacht der Introduktion des 2. Aktes. Wir erblicken in dieser Uebereinstimmung einen harmonischen Fingerweis, daß wir es in den Einleitungssätzen der Ouverture — mit dem Verließ zu thun haben aus dem die Allegros an's Licht gehen.

Die 1. Ouverture (op. 138). Schon das Andante con moto $^4/_4$ C Dur ist nicht packend wie die ersten Sätze in den anderen Ouverturen. Das Allegro con brio $^4/_4$ alla breve C Dur zerfällt durch ein Adagio ($^3/_4$ Es Dur 24 Takte) in zwei Hälften. Die Adagio-Episode beruht auf dem Motiv der Tenorarie. Da dasselbe das einzige in allen drei Ouverturen aus der Oper benutzte Motiv ist, so hat man anzunehmen, daß Beethoven in demselben den Kern der Oper erblickte. Vom 84. Takt vor Schluß beginnt ein crescendo-Bau, die Quelle der berühmten Rossinischen crescendi, denn im Jahre

1805 war Rossinis Spektakelorchester noch nicht geboren worden.

Die 2. Ouverture Adagio $^3/_4$ C Dur mit Anspielung in as Dur auf die Tenorarie, **Allegro** $^4/_4$ **alla breve** C Dur (vergleiche Bd. 1. S. 87). Von dieser unerreichten Orchesterthat behauptete Cherubini der noch in Wien seine **Vaniska** in Scene gehen zu lassen hatte! „er (?) habe nicht einmal die Tonart erkannt.

Die 3. Ouverture. Die höhere Potenz der zweiten in wirksamerer Instrumentation. Das große in der 2. Ouverture die Gräber öffnende, den Violoncells zugewiesene Motiv wird hier durch die ersten Violinen verdoppelt. Außer den Veränderungen im Adagio und Allegro ($^4/_4$ nicht **alla breve**) ist insbesondere der Schluß ein anderer. Die 2. Ouverture geht in einer **stretta** auf dem großen Hauptmotiv zu Ende, die 3. Ouverture läßt der **stretta** einen Gang der Geigen in den hohen Registern voraufgehen (**Presto**). Diesen über die Maaßen effektvollen **unisonus** (20 Takte) den die Franzosen **le grand trait des violons** nennen, muß man vom Pariser Conservatoire-Orchester gehört haben, um zu wissen, welches Eindruckes er fähig ist! Dem unsterblichen armen Komponisten zog sich der Geniestreich den Haß der Geiger zu, wie die 2. Ouverture von den Bläsern verwünscht worden war.

Man liest in den Konversationsbüchern (Schindler zwei Nächte). Der Künstler soll frei schaffen, nur der Zeit nachgeben und Herrscher der Materie sein. Hierzu findet sich von Beethoven bemerkt: „einverstanden — aber dem Geist der Zeit nicht nachgeben, sonst ist es mit aller Originalität aus;

hätte ich die beiden ersten Fidelio-Ouverturen über ein und dasselbe Motiv (2. und 3. Ouvertüre) im Geiste der damaligen Zeit geschrieben, man hätte sie gewiß sogleich verstanden wie z. B. den Sturm von Kozeluch, aber ich kann meine Werke nicht nach der Mode meißeln und zuschneiden, wie sie's haben wollen; das Neue und Originelle gebiert sich selbst, ohne daß man daran denkt."

Wie sehr Beethoven die Idee zu einer zweiten Ouverture für seine Oper beherrschte, geht aus dem Umstande hervor, daß man nach seinem Tode eine Variante der zweiten Ouverture fand die sich zunächst dadurch von der Leseart der zweiten unterscheidet, daß nach dem Trompetensolo 6 Takte Adagio der Tenorarie eingeschoben sind, welche in der zweiten wie dritten Ouverture fehlen. Auch das Hauptmotiv ist in der stretta anders gestaltet. Am Schlusse fehlten im Manuscript einige Takte, welche Mendelssohn aus der entsprechenden Stelle in der zweiten Ouverture ausfüllte. Seitdem hat sich ein vollständiges Exemplar der Variante aufgefunden. Diese Variante ist die ältere Leseart der zweiten Ouverture. Daß sie in des Komponisten Augen eine geringere ausmachte, folgt daraus, daß er der zweiten Ouverture bei Aufführung der Oper den Vorzug gab.

Aus dem Bisherigen ergiebt sich, daß es, genau genommen, nur zwei Ouverturen in C Dur zur Oper Beethovens giebt:

1) die urspüngliche, mit der Oper nie aufgeführte (op. 138)

2) die zweite in einer höheren (späteren) und in einer geringeren (älteren) Leseart.

Wollte man die geringere Leseart (Variante) der zweiten Ouverture mitzählen, so hätte man vier Ouverturen in C Dur.

Die ursprüngliche Ouverture führt die opus-Zahl 138 und diese ist die letzte in Beethoven. Man vermehre zur bessern Uebersicht, ohne Nachtheil für das Verzeichniß sämmtlicher Werke, die opus-Zahlen um 3, gebe die opus-Zahl 139 der Variante der 2. Ouverture (als der ältesten Leseart derselben), die opus-Zahl 140 der 2. Ouverture, die opus-Zahl 141 der 3. Die E Dur-Ouverture bliebe, als die letzte, mit der Oper unter der opus-Zahl 72 stehen.

Die E Dur-Ouverture.

Sie steht auf einem andern Boden. Es mußte Beethoven darum zu thun sein, der Sache einmal ein Ende zu machen, ohne dem Publikum unterlegen zu haben.

Die Ouverture, unter der man Mühe hat sich das Sujet der Oper zu denken, hält sich von jedem Motiv der Oper frei. Ein geistiger Verband mit der Arie der Leonore mag in der gemeinsamen Tonart E Dur bestehen, in dem zauberischen Wohllaut bei der Verwendung der Blasinstrumente. Diese Effekte machen den Styl indeß mehr zu einem melodramatischen, und Beethoven hätte sich derselben gewiß nicht im höheren, im unangewandten Styl bedient. Hier war ihm jedes Mittel zum Zweck das rechte; er ergreift mit den ersten Takten (Allegro $^4/_4$) sein gegen ihn aufständisches Theaterpublikum beim Schopf. Vielleicht war dem von Fliegen geplagten Löwen die Ouverture zum Wasserträger maaßgebend

für den ersehnten Theatereffekt. In Instrumentation und Effekt stellt sich Beethoven indeß weit über Cherubini; so läßt er einmal von der Pauke das Motiv aussprechen und 2 Takte vor der Rückkehr ins Motiv haben wir den Kumulus von Dominante und Tonika, um die Wirkung des Eintritts zu steigern (siehe das Polemische der Pastoralsymphonide op. 68). Eine geniale Abweichung von allem Bekannten ist, nach der energischen Bestimmung des Hauptrhythmus in den 4 ersten Takten des Allegros, das kurze, den Bläsern überwiesene Adagio, das am Schluß als eine zu der Begleitung von Bläsern hingezauberte, hoffnungsglückliche Insel auftaucht. Man mag die Opferfreudigkeit der vertrauenden Leonore in dem reißenden Harmoniestrome erkennen, im Ganzen reicht die Ouverture nicht weiter als ihr Effekt. Schon in der vom Komponisten als letzte Zuflucht gegen seine Splitterrichter gewählten, in den Saiteninstrumenten besonders glänzenden, von ihm so selten gebrauchten Tonart E Dur, und den damit gegebenen Tonverbindungen, liegt die Verwandtschaft mit der Ouverture zum Wasserträger, die von allen Ouverturen Cherubini's am meisten gewirkt hatte, obgleich bekanntlich Cherubini behauptete, er habe nie einen rechten Schluß finden können.

Was mag Beethoven beim Triumph der E Dur-Ouverture gefühlt haben, nachdem er im Orchester, in seinem ihm von Gottes Gnaden gewordenen Reiche, aus Theaterrücksichten einmal nicht mehr sein wollen als Cherubini! So viel das für jeden Anderen sagen wollte, war es doch so gut wie nichts für den Komponisten der großen durchgefallenen Ouverture,

die er für Weltbühnen, nicht für das Theater an der Wien geschrieben hatte!

Historische Kritik.

Erste Vorstellung. A. M. Z. 1806 S. 237. Wer dem Gange des Beethovenschen Talentes folgte, mußte etwas ganz anderes vom Fidelio erwarten. Beethoven hatte bis jetzt so manchmal dem Neuen und Sonderbaren auf Unkosten des Schönen geopfert; man mußte also vor Allem Eigenthümlichkeit, Neuheit und einen gewissen originellen Schöpfungsglanz erwarten und gerade diese Eigenschaften sind es, die man am wenigsten antraf. (!) Das Ganze, wenn es ruhig und vorurtheilsfrei betrachtet wird, ist weder durch Erfindung noch durch Ausfühung hervorstechend. (!)

Erste Vorstellung der zweiten Bearbeitung. A. M. Z. 1806 S. 460. Beethoven hat seine Oper mit vielen Veränderungen und Abkürzungen wieder auf die Bühne gebracht. Das Stück hat gewonnen und nun auch besser gefallen.

Erste Vorstellung der dritten Bearbeitung. A. M. Z. 1814 S. 420. Es ist erfreulich, den Komponisten für seine beharrliche Ausdauer und mühevolle Umarbeitung belohnt zu wissen. Einige sagen, die Musik sei, in Hinsicht des Gesanges, gewiß nicht so originell, als man von diesem Meister erwarten müssen, z. B. der schöne, vierstimmige Canon erinnere zu sehr an den Canon „sento che quelli sguardi“ in der Camilla (?), viele andere Stellen an Mozart. Wir lassen diese Controversen auf sich beruhen. Die Musik ist eine sehr gelungene Arbeit; Einzelnes

mag die, durch Beethovens Instrumentalwerke so hoch gespannte Erwartung nicht erfüllen, aber mißlungen ist es darum doch nicht. Man wird zugeben müssen, daß der Gesang nicht überall vorzüglich zu rühmen sei, daß einige Reminiscenzen sich eingeschlichen haben, das Ganze bleibt aber interessant und für einzelne Schwächen entschädigen mehre wahre Meisterstücke. Die neue Ouverture (E Dur) wurde mit rauschendem Beifall aufgenommen und der Komponist zweimal hervorgerufen. „Bedeutsam und tief ist die Arbeit eines Zeitgenossen über Stoff und Geist des Fidelio (A. M. Z. 1815 Prof. Am. Wendt). Beethoven hat dem Stoff ein höheres, fast überirdisches Leben eingehaucht; die energische Gefühlsweise, welche er in die Charaktere gelegt hat, scheinen den Bewohnern eines kräftigern Planeten, von welchem er herabgestiegen, anzugehören und selbst die bürgerlichen Scenen in eine kräftigere und romantische Welt mit Zaubergewalt zu erheben. Dies Heroengefühl kommt auf uns hernieder, wie eine stärkende Weihe. Mir ist keine Oper vorgekommen, in welcher die Musik so tiefes Interesse für die Handlung erregt und die Aufmerksamkeit auf die geschilderte Situation so mächtig hinleitet.“

Schicksale.

Der erste Fidelio war die Milder-Hauptmann; die späteren sind: die Schechner, Schröder-Devrient, Heinefetter, Ney, Cruvelli. In London, wo man sich einbildet die Oper (mit italiänischem Text) zu lieben, weil sie Hofmode geworden, wird zwischen den beiden Akten die große (zweite) Ouverture

ausgeführt, die in E-Dur zu Anfang. Man hat das in Deutschland nachgeahmt. Daß man den Fidelio bei Weltereignissen hervorziehen würde, träumte nicht dem, durch die Wiener Schicksale des Werks vom Theater zurückgeschreckten Schöpfer desselben. Bei Gelegenheit der Weltausstellung in London hörte das Publikum den Ouverturen stehend zu, wozu der Hof das Beispiel gab, wurde die Büste Beethovens auf der Scene bekränzt, wozu man die Egmonts-Ouverture spielte. Zur Gala-Vorstellung beim Besuche Napoleon III. am englischen Hofe im Kriegsjahre 1855, wurde der Fidelio gewählt. Die Times (19. 20. April 1855) bot in Redgrave's Opera-ticket Office eine Loge zweiten Ranges für 30 Guineen aus. So viel brachten Beethoven nicht die drei Bearbeitungen der Oper ein, desto mehr Kränkungen und Verfolgungen.

Erste Vorstellung in Paris an der italiänischen Oper den 6. Februar 1852 (Débats 20. février 1852), an der deutschen Oper (Schröder-Devrient) im J. 1832. Erste Vorstellungen in Rußland: Riga (den 22. Juli 1818), wo sich der Fidelio auf dem Repertoir erhält.

Bibliographie.

Die handschriftlichen Originalpartituren der beiden ersten Bearbeitungen auf der Königlichen Bibliothek in Berlin.

Der werthvolle Klavierauszug derselben mit Vorrede von Otto Jahn (Breitkopf 1852).

Der von Beethoven selbst, oder doch unter seinen Augen, besorgte (1810) unter dem Titel Leonore, ohne die Finale

und Ouverture, welche in der 2. Auflage erschienen (Breitkopf). Beide Klavierauszüge selten.

Der Klavierauszug der dritten Bearbeitung (Fidelio) Artaria in Wien.

Erste Ouverture (op. 138) Partitur (Haslinger) zwei- und vierhändig.

Zweite Ouverture Partitur (Breitkopf) zwei- und vierhändig.

Variante (mit den von Mendelssohn ausgefüllten Schlußtakten, später ohne diese nach dem vollständigen Manuskript). 2 Partituren (Breitkopf).

Dritte Ouverture Partitur (Breitkopf) zwei- und vierhändig (4 Ausgaben), achthändig von Schmidt. Für zwei Violinen, zwei Alt und Violoncell.

Vierte Ouverture Partitur (Breitkopf) zwei- und vierhändig (12 Ausgaben), für 2 Pianoforte, achthändig von Schmidt, für Pianoforte und Violine, für Streichquintett und Quartett.

Die dritte Bearbeitung für Streichquintett und Quartett; für Flöte, Violine, Alt und Violoncell; für neunstimmige Harmonie; für Pianoforte und Violine (oder Flöte); für Pianoforte und Violine, für das Pianoforte vierhändig von Ebers, zweihändig von Schmidt, von Moscheles.

* * *

Fünftes Konzert für Pianoforte und Orchester Es Dur, Op. 73, dem Erzherzog Rudolph gewidmet (Breitkopf) erschien 1811. Intelligenzblatt der A. M. Z. Mai 1811, siehe die erste Ausführung durch Beethoven bei op. 80 (Ende). Partitur (Dunst)

vierhändig von Gleichauf, Pariser Ausgabe für Pianoforte allein mit Kadenzen von Moscheles.

Das geniale, ganz aus der Art gewöhnlicher Klavierkonzerte geschlagene Werk, ist die Apotheose einer poetischen Verbindung des tonarmen Pianoforte mit dem Orchester. Ueber diese Stufe der Kunstherrlichkeit im konzertanten Styl, kam Niemand hinaus. Weber näherte sich in seinem Konzertstücke, dem Glanze der Erscheinung, kein Komponist der Bedeutung. Wir haben hier die glücklichste Verschmelzung von Phantasie und Technik, Geist und Materie. Vor allem kommt dem Schwunge dieser genialen Eingebung nichts gleich. Trotz der beträchtlichen Länge des ersten, maßgebenden Allegro (574 Takte $^4/_4$), nicht einmal con brio bezeichnet, wo Alles Feuer, Leben und Glanz ist, erscheint die Satzbildung gekürzt, weil die Behandlung der Integraltheile derselben, so genial angefaßt ist, daß die Form selbst gewandelt ist. So viel vermag der Geist über die Materie. Wir fanden im vierten Klavierkonzert (op. 58) einen ungewöhnlichen Solo-Anfang. Jener Geniefunken zündet hier in einem eintaktigen, dreimal eintaktig wiederholtem tutti, das einfach und doch unendlich effektvoll, die Akkorde von Es Dur, As Dur und der Dominante des Haupttons hinstellt. Auf jeder dieser drei Stufen ergeht sich das Pianoforte-Solo in begeisterten Arpeggien, auf der dritten, in einem in Oktaven anstürmenden Gange, wo sich denn das Orchester nicht länger das Wort nehmen läßt, mit dem Motiv einsetzt.

In 100 Takten giebt dies tutti eine Meisterskizze der

Idee, das energische Motiv, das schwärmerische Gegenmotiv mit den nachschlagenden Bässen (Es Moll 31. Takt) das schon im 39. Takt mit bezauberndem Effekt in Es Dur (corni) sich dem Kunstrausche des Ganzen überläßt.

Aus dieser in hellen, glänzenden Farben prunkenden Vorhalle, führt ein chromatischer Lauf des Klaviers in das erste Solo, das mit verzehrendem Feuer das Motiv in verstärkter Harmonie in Angriff nimmt. Das Gegenmotiv (in Triolengruppen, H Moll pp. legiermente) folgt und wird in der Solostimme kantilenenartig weiter geführt.

Das zweite Solo, Klavierbravour in Durchführung des Motivs auf der Dominante, charakterisirt durch zum Baß abstürzende Triolen, mündet auf einen chromatischen Centrifugal-Gang, in das zweite das Motiv auf der Dominante ergreifende tutti. Mit Ausnahme des Gegenmotivs werden die Hauptstellen des ersten tutti auf der Dominante wiederholt. Die Modulation geht nach g um sich C Moll zu öffnen. Die mit Vierteln wechselnden, punktirten Achtel der Bläser, aus dem Schluß des ersten tutti, führen im zweiten, auf einem chromatischen Lauf der Solostimme, nach g und damit auf C Moll, in welcher Tonart der Mittelsatz verläuft (3. Solo). Mit thematischer Bedeutung erklingen die erwähnten punktirten Achtel der Bläser, von kräftigen punktirten Ces Dur-Akkorden der Solostimme unterbrochen, bis sich diese zu einem großen Oktavenkampf über den ganzen Umfang des Klaviers entschließt, das in einen von Triolen in der linken Hand begleiteten ruhigen Gesang in G Dur (espressivo) ausläuft. Es ist dieser

Gesang nur eine zur Kantilene erhobene Stelle aus dem Schluß des ersten tutti der man dort (erste Violine) ihre siegbare Eigenschaft nicht ansah.

Das Motiv und zwei zu Themas erhobene Stellen des ersten tutti, bestreiten der malerischsten Instrumentation den Mittelsatz. Eine dem ersten Takt des Motivs entnommene, rollende Figur führt aus den Mittelsatz zurück in den Anfang des Satzes. Wir stehen wieder vor den drei anfänglichen, hier in den Takt gebrachten, nicht mehr kadenzenartig von Arpeggien des Pianoforte unterbrochenen Akkorden (Es Dur, As Dur, Dominante von es). Aus dem letzten steigt wie eine Rakete die gesteigerte dritte Kadenz der Solostimme zu Anfang (senza tempo) und führt an das vierte Solo. Dieses behandelt ganz unerwartet das bisher energisch verwandte Motiv, zu einer rollenden Sechzehntheilbegleitung in der linken Hand, als Gesang (cantabile) und geht über As Dur (Gis Dur) nach Cis Moll, in welchem Ton (wie im ersten Solo) das Gegenmotiv in Triolengruppen erscheint, dann (wie im ersten Solo) in einen breiteren Gesang in Des (cis) Dur überfließt.

Das fünfte Solo ist Klavierbravour in Durchführung des Motivs in der Tonika. Derselbe chromatische Zentrifugalgang der Solostimme führt auf ein tutti des Motivs in der Tonika. Wenn in diesen 53, bereits in der Dominante gehörten Takten (dem Formalismus konzertanten Styls) nichts Neues geboten sein kann; so wird es eben an dem Solospieler sein, spärlich mit seinen Mitteln umzugehen, um seine ganze Kraft diesem Solo zuwenden zu können, in dem die

Haupttonalität über das Motiv in der Solostimme triumphirt. Einen von der alten Musikwelt nicht geahnten, unvergänglichen Liebreiz verleiht der Komponist dem Tonika-Solo in dem er am Schluß desselben eine vom Orchester begleitete Kadenz schreibt.

Das klingt so einfach, eine begleitete Kadenz! ist aber ein unendlich genialer Gedanke, welcher der alten Welt, die noch vom Solospieler eine Zopfkadenz über die im Stück vorgekommenen Themas prätendirte, den Handschuh in's Gesicht wirft.

Non si fa una Cadenza ma s'attacca subito il sequente schreibt Beethoven, er sieht nicht ein, warum sein Orchester nicht mitkadenziren (phantasiren) soll und vermittelt einen solchen Doppelflug der Phantasie.

Die Kadenz geht auf Doppeltriller im höchsten Klavierregister hinaus, welche, in ausgeschriebenen Gruppen, über den ganzen Umfang des Klaviers hinabsprudeln, worauf in der eintretenden Tonika (Anhang) der Schluß des pompösen Satzes erfolgt.

Das Adagio (**un poco moto** $^4/_4$ **h** Dur 82 Takte) ist ein wahres Madonnen-Adagio. In rafaelischem Farbenschmelz hüllen sich die **soli** in Triolenfiguren (**h** Dur, **d** Dur, Terzmodulation **d**, obere Terz von **h**, wie in der Andante des 4. Konzerts **op.** 58). Man kann nichts Innigeres fühlen. Das Gegenmotiv (**cantabile** 45. und folg. Takte) ist das auf der Dominante dargestellte reizend verzierte Motiv selbst, kein zweites Thema, was ganz neu ist. Mit dem 60. Takte beschließt eine Variation des Motivs das Orchester zur Be-

gleitung der Solostimme (wiederum eine neue Instrumentalidee) diese pp (**morendo**) erlöschende Gesangsscene.

Wie aber Beethoven den Mittelsatz langsamer Bewegung gern mit dem Schlußsatz in unmittelbare Verbindung bringt, um der Monotonie abschließender Sätze zu steuern (**op.** 56, 57, 58, 59 Nr. 1, 96, 97) so läßt er hier nach dem letzten **h** der Haupttonart, die Hörner unvorbereitet mit **b** (**ais**) eintreten, worauf die Solostimme leise (**pp**) auf das Motiv des Rondos anspielt, um sich dann von einer Fermate in die stolzen Wogen des Schlußsatzes zu stürzen.

Das letzte **h** im Adagio (Fagott) ist gewissermaaßen die kleine None (**ces**) des Grundtons, nicht dieser selbst, das **b** in den Hörnern die Fortschreitung der kleinen None um eine Stufe tiefer.

Die Tonalität (**h** Dur) ist die Terzmodulation (**h** wie **ces** gedacht, **ces** untere Terz von **es**).

Das Rondo (**Allegro ma non troppo**) $^{6}/_{8}$ Es Dur 424 Takte) beruht auf einem unnachahmlich schönen Motiv. So schweben die Grazien, wo sie der Schwung der Dithyrambe erfaßt. Nur die vollendetste Virtuosität im Solospieler wird dieses Motiv seiner ganzen Bedeutsamkeit nach specifisch, nicht überstürzt hinstellen. Nach einem chromatischen Gang in den Violoncells (**tasto solo**), die Contrebässe waren dem Komponisten an dieser Stelle wohl nicht deutlich genug, wird das Motiv schmetternd vom Orchester wiederholt. Ein Scalenanlauf bricht sich im nächsten Solo an einer Kantilene zärtlich schwärmerischen Ausdrucks, eine der reizendsten Melodieen der

Gesammtliteratur. Die Antwort des treuherzigen Fagott (Solo), der theilnehmenden Klarinette, bilden ein Zwiegespräch (49. und folg. Takte, 2. Thema). Mit dem 72. Takte stehen wir vor dem Gegenmotiv. Dieser in Sechzehntheilen der linken Hand begleitete Gesang in Achteln (3. Thema) erinnert an den von einer solchen Komposition längst überlebten Rondostyl der alten Musikwelt.

Es wird am Spieler sein, das Sätzchen durchzubringen, ohne dem Eindruck des Musikfeuer sprühenden Rondos zu schaden.

Das Motiv modulirt in c Dur, as Dur und e Dur. Der Modulation in c Dur giebt der Komponist eine wirksame Variante mit, indem er den 3. und 4. Takt im ursprünglichen Motiv, durch Decimensprünge in der Solostimme verändert. Das Motiv wird überhaupt bei jeder Modulation in einer anderen Gestalt gegeben.

Eine wichtige Rolle spielt zum ersten Male in der Geschichte des konzertanten Klaviers die Pauke, welche das letzte Solo während zweier Takte pp auf der Tonika, dann 15 Takte hindurch auf der Dominante begleitet (neunzig leise Schläge auf b) zuletzt vom Soloinstrument akkordisch begleitet wird. Man sieht, daß dies eine andere Oekonomie der instrumentalen Mittel begreift. In dem Violinkonzerte (op. 61) fing die Pauke Solo an, hier schließt das Fellinstrument ein glänzendes Werk.

Das ist Beethovensche Instrumentalpoesie. Die Hauptstimme entschädigt sich nach dem Pauken-Solo durch eine Dop-

pelscale im Hauptton (**Piu Allegro**), die vom tiefsten bis zum höchsten es reicht, worauf das Orchester mit einer letzten Anspielung auf das Motiv den Schluß bringt.

Das unerreicht dastehende Poem fordert vom Solospieler, daß er mit dem Orchester eine Person ausmacht; seine Persönlichkeit der Wirkung des Kunstwerkes opfere; die mechanischen Schwierigkeiten dermaaßen überrage, nicht etwa nur ihnen gewachsen sei, daß er sich ganz der Geltendmachung des Gehalts hingeben könne.

Begeistert, als ob er selbst im Augenblicke schaffe, deklamirte Franz Lißt das große Tongedicht in Bonn bei Gelegenheit der Einweihung des Beethoven-Monuments (1845), nachdem er dasselbe 1841 im Pariser Konservatoire hören lassen, um die dem Monument fehlende Summe Geldes beizusteuern. **J. des Débats** 16 **Mai** 1841.

Fragt man nach der zu Grunde gelegten Idee, so ist es die dem Berechtigten im Geiste, gebührende Gleichstellung mit den Bevorzugten im Leben; die Ebenbürtigkeit des wahren Künstlers. Hierauf weist für uns die Widmung an den Erzherzog.

In seiner Werkstatt träume sich der Künstler
Zum Bildner einer schönern Welt!

* * *

Op. 74. Quartett für 2 Violinen, Alt und Violoncello (10.) Es Dur. Dem Fürsten Lobkowitz, Herzog von Raudnitz gewidmet. Erschienen im J. 1811 (Breitkopf) 4 Ausgaben,

Partitur (Breitkopf, Heckel, André, Ewer in London, 4 Ausgaben) für Pianoforte, Violine und Violoncello von Belcke, für Pianoforte vierhändig von Schmidt, von Gleichauf; für Pianoforte zweihändig von Winkler.

Wir stehen mit op. 74 vor einem den unpersönlichen Beethovenschen Quartettstyl (op. 18) mit dem persönlichen (op. 59) verbindenden Werke. Daß op. 74 drei Jahre später als op. 59 erschien, um 15 opus-Zahlen höher hinaufgerückt ist, kommt nicht in Betracht, bestätigt vielmehr die uns bereits vertraut gewordene Erscheinung, daß Beethoven früher Geschaffenes zuweilen später veröffentlichte. Kunstwerke, die man aus innern Gründen gegen widersprechende äußerliche Umstände zu beurtheilen hat, sind für die Kritik eine schwierigere Aufgabe und dies ist in op. 74, wo Tradition und Emanzipation zu ziemlich gleichen Theilen vertreten sind, der Fall.

Das von Beethoven in der 1. Periode fortgesetzte traditionelle Quartett (was man neuen Bildern in alten Rahmen vergleichen möchte) war vor Allem eine von der musikalischen Technik zu lösende Aufgabe; das persönliche Beethovensche Quartett hingegen ein Gegenstand freier Dichtung, eine Bereicherung des geistigen Lebens der Menschen in der Art wie Shakespeare, Göthe, Schiller in einem neuen Bühnenstück ein neu Stück Welt bieten.

Das 10., seiner inneren Beschaffenheit nach 7. Quartett (op. 74) steht zwischen dem traditionellen und dem in der 2. Periode von der Tradition emanzipirten Quartettstyl, der-

maaßen mitten inne, daß, wenn man nicht op. 59 besäße, op. 74 die Emanzipation der Idee im Streichquartett, wenn gleich unvollständiger als op. 59, ausmachen würde.

Das Scherzo in op. 74 steht im Schacht der freien Idee, ohne daß man gleichmäßig in den übrigen Sätzen der von der Tradition freigerungenen, der lebendigen Phantasie, statt der todten Schablone, überantworteten Idee, als Kern des Werkes begegnete. Man hat somit mehr den Karton als das Bild. Kartons großer Meister pflegen ihren Bildern gleich geschätzt zu werden; so sehen wir in op. 74 einen Karton, der mehr für die Freiheit der Idee thut, als die 6 ersten Quartettgemälde Beethovens.

Unterscheiden wir weiter was dem traditionellen, was dem emanzipirten Quartettstyl angehört, was die Mitte von beiden hält.

Man braucht nur den 1. Takt des dem 1. Allegro voraufgehenden poco Adagio ($^4/_4$ Es Dur, 24 Takte) mit den Ohren des Geistes zu hören, um des Tondichters nach innen, nicht nach außen geöffnetes Reich, in dem einen Sekundenakkorde zu erkennen, der dadurch entsteht, daß das Violoncell des zu dem von den drei andern Saiteninstrumenten ausgehaltenen Dreiklange von Es Dur mischt.

Diese in eine Frage gefaßte Tonfigur, sie ist das Medium des von der ungestillten Sehnsucht in der Menschenbrust auszufüllenden Unendlichen. Das Tonkolorit des mystisch versprechend angehauchten Vorspiels, ist das in die Farben des Geistes, nicht der Augen, spielende, gedankenvolle Dunkel Rem-

brandtischer Färbungen, ein Beethoven 2. Periode. Das die Frage thematisch aufgreifende poco Adagio, in dem wir zugleich eine Vorfrage des Ganzen erblicken, trägt den Stempel des in der 2. Periode vertieften Seelenlebens des Dichters und kontrastirt mit dem folgenden Allegro, das mit Ausnahme einer neuen Instrumentation, sich nicht wesentlich von dem historischen Formalismus im Quartett unterscheidet. Von der Höhe erster Sätze in op. 59 betrachtet, gehört das Allegro ($^4/_4$ Es Dur, 1. Theil nur 55, 2. 183 Takte) nicht zu derselben Familie. Es wird nichts Rechtes aus dem Motiv, was daher kommt, daß sich dasselbe Cantabile einschmeichelt (3. und folgende Takte, 1. Violine) und der, Motiven in Beethoven eigenthümlichen thematischen Bedeutsamkeit entbehrt. Hierzu kommt, daß Motiv und Gegenmotiv ihre Rollen vertauschen, das Motiv Gesang, das Gegenmotiv Tonfigur ist. Dies giebt dem Satz einen Haydn-Mozartischen Zug und nur das tief fortglühende Musikfeuer, in den fortgesetzten, zu Figuren erhobenen pizzicato-Effekten, ist eine neue Erscheinung. Eine Anerkennung derselben scheint uns in der Benennung „Harfenquartett" zu liegen, unter welcher op. 74 bekannt ist und die das Werk charakterisiren mag, insofern man an das altgottesdienstliche, und in solcher Bedeutung nicht mehr geläufige Saiteninstrument, denken will. Die Bezeichung wird insbesondere durch die großen pizzicato-Arpeggien, die Reihe herum, gerechtfertigt, welche, begeisterten Harfengriffen nicht unähnlich, aus dem Mittelsatz in den Anfang zurückführen. In dem dadurch für das Streichquartett gewonnenen neuen dra-

matischen Gewande, lebt die große Musikidee der 2. Periode. Das potenzirt, als Haupteffekt, nicht mehr als Begleitung, wie bei den alten Meistern verwerthete **pizzicato**, ist die Bravour, die höchste Spitze des Mittels.

Der Spielreichthum, die 25 Takte anhaltende, springende, dann breit fluthende Figur in der 1. Geige, gegen Ende des Allegros, die den Schluß wie mit einer Fackel niederbrennt, während die **pizzicato**-Funken fortsprühen und das Motiv in den andern Stimmen dabei mit unterläuft (142. und folgende Takte, 2. Theil), haben **op.** 74 für eine Fortsetzung von **op.** 59 ansehen und vergessen lassen, daß dieses bei **op.** 59, Nr. 1 seiner Bedeutung im Quartettsatz nach gewürdigte Element eines geistig potenzirten konzertanten Styls nicht die musikalische Idee ist. Aber nicht weniger ernst gemeint ist darum **op.** 74. Der Charakter des Werkes ist überhaupt Ernst, an tief glühendem Musikfeuer gereifter Kunsternst. Wehmuthsvoll lächelnd, nicht heiter, schwingt sich das Bewußtsein der künstlerischen Seele in dem als Kantilene behandelten Motiv (3. — 7. Takt, 1. Violine) des 1. Allegros, aus dem Schatten einer Beethovenschen Vorfrage (**poco Adagio**) zu dem bereits bekannten Kunsthimmel empor.

Das Adagio ($^3/_8$ As Dur, 169 Takte, keine Reprise) hat eine gemischte Variationenform, besteht aus einem Haupt- und zwei anderen Motiven, von denen das eine am Schluß in etwas, das andere gar nicht verändert, auch nicht wiederholt wird, wodurch sich dasselbe als Episode kennzeichnet. Der Variationennexus erstreckt sich somit nur über das Hauptmotiv.

Die Konstruktion dieser Mischform ist:

a) Hauptmotiv. As Dur, 1. — 24. Takt, liedmäßig mit 2. Theil vom 12. Takt an;

b) 2. Motiv, As Moll, 25. — 63. Takt mit Riturnell vom 56. — 63. Takt;

c) 1. Variation des Hauptmotivs 64. — 86. Takt (erste Violine bei pholyphonischem Eingreifen der anderen Stimmen).

d) 3. Motiv (Episode), Des Dur, 86. — 102. Takt (1. Violine zu einer im Alt murmelnden Quelle) des Unterdominante des Hapttons (As Dur). Der herabstimmende Charakter der Modulation entspricht dem innigen Ausdruck der Ergebung in der Stelle, welche einer der höchsten Eingebungen des seraphischen Episodenstyls der 2. Periode wahlverwandt ist, wir meinen die Episode in Des Dur (molto cantabile, 72. und folgende Takte, 1. Violine), im F Moll-Adagio des großen F Dur-Quartetts op. 59. Die Instrumentation in op. 59 ist ergreifender, der Reichthum in Figuration größer, welcher Umstand hinreichen würde op. 74 als den Vorläufer, nicht als die Fortsetzung jenes höheren Stadiums des musikalischen Gedankens zu bezeichnen;

e) kurze Erwähnung des nach As Moll modulirten Hauptmotivs (103. — 114. Takt, wenn man will, Variation desselben in Moll);

f) 2. Variation des Hauptmotivs 115. — 138. Takt (1. Violine, gesteigerte Polyphonie im Zusammengreifen aller Stimmen, mit 16 Takten eines im Quartett nie erlebten pizzicato-Ganges im Alt, der an einen ähnlichen Effekt in

der 2. Violine, im Adagio des C Dur-Quintetts erinnert (siehe op. 29). Wie anfänglich dem Hauptmotiv das 2. Motiv beigegeben war, so folgt das 2. Motiv hier (in etwas verändert) der 2. Variation des Hauptmotivs (Parallelismus, 139. — 150 Takt);

g) Anhang, 151. — 169. Takt. Mit dem 25. Takt war das 2. Motiv (Buchstabe b) aufgetreten. Daran will sinnig der Tondichter erinnern, wenn er hier am Schluß (10., 9. Takt vor Ende) den Dreiklang von As Dur, hierauf den Dreiklang von As Moll anschlagen läßt, zwei Goldtropfen Beethovensch-symbolischer Bedeutung. Kurz vorher, (18., 17. Takt vor Ende) war eine Anspielung auf die Mollphase dem Alt allein überwiesen worden. Die von den alten Meistern schwerfällig behandelte Bratsche, war bis in's hohe Violinregister gestiegen, um auf dem schlechten (2.) Taktheil das dreigestrichene fes in die Dominantharmonie des Hapttons hineindissoniren zu lassen. Diese ächt Beethovensche Verzögerung der tonischen Auflösung, entspricht in Intention und Effekt der Stelle in der Andante der C Moll-Symphonie, wo die 1. Violinen vor dem großen C Dur-tutti mit dem dissonirenden ges auf den schlechten (2.) Taktheil eintreten (27. und folgende Takte). Der melodische Styl im Adagio op. 74 ist überhaupt der Symphonie-Andante wahlverwandt, wozu die gleiche Ton- und Taktart viel beiträgt, wie denn auch ganz im Geiste der 2. Periode ist, daß in op. 74 die flüchtigste Taktart ($^3/_8$) inhaltsschwer und vollgewichtig behandelt wird.

Die letzten 10 Takte verglich man den auseinander genommenen Brettern, aus denen sich die Adagio-Bühne aufbaute und noch der in dem vorletzten Takte auf den schlechten (2.) Taktheil eintretende tonische Schlußakkord ist eine rhythmische Anspielung auf den gleichartigen Anfang.

In Polyphonie des Variationenstyls, in der Einführung einer neuen Quartettinstrumentation, einer vom Hauptmotiv unabhängigen Episode, stellt sich das Adagio über die Mittelsätze langsamer Bewegung in op. 18; im Gehalt, in der Befruchtung des Geistes durch tonale Erscheinungen steht es den Adagios in op. 59 nach und somit zwischen op. 18 und op. 59 in der Mitte.

Erwähnen wir noch eines Umstandes, der den musikalischen Beobachter in Beethoven herausstellt. Im 58., 59. und 60. Takte ist eine ganz einfache, dreimal hintereinander auf den schlechten (2.) Taktheil eintretende Fortschreitung, eine durchaus keines besonderen Ausdruckes fähige Ausfüllungsstelle im Riturnell des 2. Motivs (siehe oben den Buchstaben b). Der Komponist mochte ein zu leichtes Abheben des Achteleintritts fürchten und bezeichnet die Stelle mit **espressivo**, was die Herren Quartettisten nach einem Ausdruck suchen läßt, der nicht zu finden ist, der Stelle aber damit die richtige Betonung giebt. Es war einmal ein solcher Schalk.

Das Presto (C Moll 3/4) ist das große Scherzo der 2. Periode (Bd. 2, S. 122). Der Satz, einer der werthvollsten dieser ganzen Literatur, läßt den Scherzostyl der sechs ersten Quartette der Violintrios op. 9, weit hinter sich. Die

beiden ersten Theile unterscheiden sich im Ausdruck durch den Beethovenschen Ernst von den feurigeren Mozartischen Quartettminuetten und die vom verzehrendsten Musikfeuer sprühenden Gänge der 1. Violine (8. und folgende Takte, 2. Theil), sind zwar verzweifelter, entfernen sich aber nicht wesentlich von der Violinbravour im Trio der Menuett des ersten Quartetts. Ganz anders der 3. Theil (più presto quasi Prestissimo), den ein bodenloser, von Beethovenscher Phantasie ausgefüllter Abgrund, von dem Haydn-Mozartischen Minuett-Trio trennt, das an Beruhigung, nicht an tiefere Erregung dachte. Schon die um das Doppelte beschleunigte Bewegung und der damit veränderte Charakter und Ausdruck, eröffnen der Form neue Gebiete. Alle und jede Dämme niederreißend, stürzt hier aus offener Ideenschleuse der unbändige Gedankenstrom des großen Beethovenschen Quartettstyls zu gänzlicher Verheerung des traditionellen Menuett-Trios hervor. Es war gewiß eine geniale Idee, die in Haydn-Mozartischen Trio-Gärtchen (Bd. 2, S. 125) gepflückten Veilchen, durch eine gewaltige Kontrapunkt-Phantasie zu ersetzen. Aus dem Dickicht der Moll-Verstrickungen des 2. Theils fährt das Violoncell allein hervor, wie ein verwundeter Edelhirsch. Mit dem 9. Takt sitzt ihm der Kontrapunkt im Alt auf den Fersen, mit dem 19. sieht man sie über die Höhen der offenen Gegend dahinziehen, die erste Violine, so lange unthätig, reißt die herausfordernde Figur des Basses an sich und in der 2., alsbald von Baß und Alt unterstützten Violine (19. und folgende Takte) setzt der Kontrapunkt die Flucht im Thale fort (Umkehrung, doppelter

Kontrapunkt). Dieser von Musikfeuer durchglühte Torso einer Fuge von 92 Takten, bleibt in der Dominanten-Harmonie vor dem Anfang des Scherzos stehen, dessen Theile (der 2. wieder mit Reprise) ausgeschrieben werden, worauf das große Kontrapunkt-Trio zum andern Male hereinbricht und auf derselben Fermate abermals vor dem Scherzo stehen bleibt, das hierauf zum 3. Male (diesmal ohne Reprise des 2. Theils) gehört wird.

Man erkennt in diesen Wiederholungen die Oekonomie des großen Scherzo dieser Periode (vergleiche op. 59 Nr. 2, op. 95 die C Moll, Pastoral und A Dur Symphonie).

Aber nicht mit Wiederholung des Hauptsatzes (Scherzo) wird geschlossen (wie bei Haydn und Mozart), sondern in einem Gehalt und Bedeutung des Hauptsatzes habenden Anhange, der auf einem Orgelpunkt im Violoncell (as 45. und folg. Takt vor Schluß) den Satz fortsetzt; ein leiser Donner der von Stufe zu Stufe im Baß sich entfernenden Wetterwolke.

Eine Geisterbrücke im Kleinen, wie der Uebergang des Scherzo zum Finale in der C Moll-Symphonie, im Großen.

Der ganze geniale Scherzospuk verschwimmt in Terz-Schwingungen der beiden Violinen, welche sich zwischen Alt und Baß in Antworten fortsetzen, bis alle Stimmen in der Dominanten-Harmonie von es stehen bleiben, aus welcher sich unmittelbar der kleine Hymnus erhebt, der mit **Allegretto con Variazioni** bezeichnet ist. Damit sind zwei Sätze verbunden, wie eine solche Ueberbrückung ein Charakterzug der zweiten Periode ist, der verbindende Satz sei der Mittelsatz

langsamer oder rascher Bewegung (op. 57, 73, 96, 97) nur der verbundene ist immer der Schlußsatz des Ganzen.

Die Grenzen der Bewegung im Scherzo liegen in denen der Deutlichkeit. Wenn beim Trio bemerkt ist: **si ha s'imaginar la Catutta di** $^6/_8$ (man denke den $^6/_8$ Takt, mithin die Viertel als Achtel) so geschah das weil man, wäre der $^6/_8$ Takt ausgeschrieben worden, mit den Achteln spezifisch leichtere, an sich geringere Ideen in Verbindung gebracht hätte. Weht der Satz gleich wie ein Sturmwind über den Quartetttisch, er thut es in Vierteln. Man hat dabei andere Gedanken. Viertel mögen noch für Aehren gelten; Achtel sind Gräser. In diesen im Geist unterschiedenen, für das Ohr identischen Werthen, liegt einer jener Indifferenzpunkte von Seele und Leib, Geist und Materie, die man immer fühlen nie aufklären wird. Diese Grenze des seelischen Vaterlandes der musikalischen Idee wird keine Analyse, immer nur die Seele selbst überschreiten.

Allegretto con Variazioni $^2/_4$ Es Dur, zweitheilig mit Reprisen. Eine Reihe kleiner Hymnen aus Veranlassung des mit genialer Verrückung des Schwerpunkts im Rhythmus, durch die Stellung der Hauptfigur in dem schlechten (zweiten) Takttheil, erfundenen Themas. Pianisten pflegen in den Arrangements das für den Aufstrich der Saiteninstrumente berechnete Thema, unrichtig zu spielen.

Die Variationen wechseln im Ausdruck zwischen einer beruhigteren und erregteren. Zu den ersten gehört das bei den

Altisten beliebte, gewöhnlich viel zu verzögert gespielte Alt-Solo (2. Variante), das kantable Violin-Solo (4. Variation), unter den dem Bravourspiel angehörenden Variationen zeichnen sich die erste, dritte und fünfte aus. Ganz abweichend von allem bisher Erlebten ist die sechste (un poco vivace) eine rhythmische Variation in der Verbindung von drei Werthen zu zwei. Das Violoncell läßt ein und dieselbe Note 60 Male (mit der Reprise 120 Male) in Achteltriolen ($^2/_4$) als Orgelpunkt hören. Zu dieser unruhig flimmernden Note singen die anderen Stimmen regelmäßige Achtel, sieht man die Töne des Themas wie goldene Fäden vorüberziehen. Wenn der Cellist nicht für sich spielt als ob die Anderen gar nicht auf der Welt wären, so wirft er um und steht nicht wieder auf. Einem der größten Violoncellvirtuosen unserer Tage erging es so in meiner Gegenwart. Man fing mehrmals an, ohne in's Gleis kommen zu können, und hörte endlich auf. An sich ganz leicht, wird die Stelle unmöglich, wenn man sie schwierig findet. Eine zauberisch wirkende harmonische Veränderung des Themas liegt darin, daß im zweiten Theil der sechsten Variation, die Harmonie von Es Dur ganz unerwartet nach Des Dur verrückt wird und der Baß nun mit des statt mit es gegen den in den Oberstimmen zweitheiligen Rhythmus, ankämpft. Ein Stückchen Feenland. Nach der Reprise geht die Triolenfigur auf die anderen Stimmen über; ein Anhang bringt den Schluß. Diese Phantasiebilder bilden die Vorhalle des wunderbaren, in den Begriff unendlich gegebener Formen über-

gegangenen, die 3. Periode charakterisirenden Variationenstyls, der sich hier zum ersten Male am Horizonte der höchsten Beethovenschen Vorstellungen der Form bemerklich macht.

Historische Kritik.

A. M. Z. 1811 S. 349. Mehr ernst als heiter, mehr tief und kunstreich als gefällig und ansprechend (!) Der Ernst mit dem der 1. Satz beginnt, wird bald durch die launige (?) pizzicato-Stelle unterbrochen. Der geringe melodische Zusammenhang und das humoristische Hin- und Herschweifen von einem Einfall zum anderen, geben ihm das Ansehen einer freien Phantasie (?!)

Das sehr lange Adagio, ein dunkles Nachtstück athmet mehr als finstre Schwermuth und scheint nur in der düsteren Verworrenheit, worin es sich, besonders in der letzten Hälfte, verliert (?) hart an der Grenze der schönen Kunst hin zu streifen, die bewegen, aber nicht foltern soll. Einen schneidenden Kontrast damit macht das Presto, das in einem etwas wilden Unisono anhebt, und diesen Geist eines rauhen, wilden Muthes durchgehends behauptet, es scheint unter die kriegerischen Tänze einer wilden Nation zu versetzen (unter die Rothhäute?). Das Andante con Variazioni weicht von dem, was man sonst in dieser Art zu hören gewohnt ist, ziemlich ab. Auch hier hat der Verfasser statt des Gefälligen und Bekannten etwas Tieferes und Originelles gegeben (es war eben Zeit geworden!).

Schreiber dieses gesteht: er könne nicht wünschen, daß die Instrumentalmusik sich in diese Art und Weise verliere (!)

am wenigsten wünscht er dies bei dem Quartett, einer Gattung, die zwar des sanften (!) Ernstes und der klagenden Schwermuth fähig, doch nicht den Zweck haben kann, die Todten zu feiern, oder die Gefühle des Verzweifelten zu schildern, sondern das Gemüth durch sanftes (!) wohlthuendes Spiel der Phantasie zu erheitern.

Von op. 59 heißt es: Der Verfasser hat sich ohne Rücksicht den wunderbarsten und fremdartigsten Einfällen seiner originellen Phantasie hingegeben, das Unähnlichste phantastisch verbunden, und fast Alles mit einer so tiefen und schweren Kunst behandelt, daß in dem düsteren Geist des Ganzen auch das Leichte und Gefällige des Einzelnen schier untergegangen ist.

Von op. 18: Beethoven hat in seinen ersten sechs Quartetten den Reichthum seiner Imagination und die Fülle der Kunstmittel bewährt, die diese Gattung fordert. Wir glauben aus der Seele aller ächten Freunde der Tonkunst und der Quartettmusik insbesondere zu sprechen, wenn wir den Wunsch äußern, daß unser (!) Beethoven sich in dieser Art und Weise erhalten, und uns viel jenen Quatuors Aehnliches geben möchte *).

Daß Beethoven diesem Wunsche nicht folgte, beweist, daß er nicht ihr, daß er sein Beethoven war.

*) Auf diesen Standpunkt des Kometenjahres 1811 stellt sich 1857 Oulibischeff bei seinen Beurtheilungen Beethovenschen Quartettstyls.

* * *

Op. 75. Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, der Fürstin Kinsky geb. Gräfin von Kerpen gewidmet (Breitkopf) 1811 (Intelligenzblatt der A. M. Z. Mai 1811)

1) Mignon (kennst du das Land) A Dur für Pianoforte allein von Liszt.

2) Neue Liebe, neues Leben. Beethoven schreibt an Bettina. Wien, den 11. August 1810. Ich schicke hier mit eigner Hand geschrieben: kennst du das Land, als eine Erinnerung an die Stunde, wo ich Sie kennen lernte, ich schicke auch das andere, was ich komponirt habe, seit ich Abschied von Dir genommen habe, liebes, liebstes Herz! Herz, mein Herz, was soll das geben (neue Liebe, neues Leben).

3) Aus Faust: Es war einmal ein König (für Pianoforte allein von Liszt). 4) Aus Faust: Gretels Warnung. 5) An den fernen Geliebten. 6) Der Zufriedene.

Siehe die Entstehung von Nr. 1 und merkwürdige Aeußerungen Beethovens Bd. 1 S. 288.

Nr. 5 und 6 gehören der ersten, die übrigen Nummern der zweiten Periode des Liedstyls in Beethoven an, selbst Nr. 4 ist unbedeutender als die ersten Lieder, obgleich sehr ansprechend (Nr. 4 erschien als Beilage der A. M. Z. ein Jahr früher Oktober 1810).

* * *

Op. 76. Variationen für Pianoforte D Dur, seinem Freunde Oliva gewidmet (Breitkopf), erschien Mai 1811 Intelligenzblatt

A. M. Z., 6 Ausgaben (Bd. 1 S. 274). Das Thema ist der türkische Marsch aus den Ruinen von Athen op. 113; aus der nackten Darstellung desselben muß man schließen, daß es ein türkisches, etwa der Janitscharenmusik angehöriges war, das Beethoven erst später in das phantastische Gewand seiner Instrumentation kleidete (op. 113). Die Variationen sind nur noch historisch interessant und unterscheiden sich nicht wesentlich von den Variationen der frühesten Zeit.

* * *

Fantasie für Pianoforte, G Moll, seinem Freunde, dem Grafen F. v. Brunswick gewidmet (Breitkopf), 6 Ausgaben Zuerst angezeigt im Intelligenzblatt der A. M. Z. Mai 1811. Op. 77.

Das Ganze macht mehr den Eindruck einer aufgeschriebenen Improvisata als den einer überdachten Tondichtung. Die ersten Sätze erscheinen wie zufällig zusammengewürfelt. Vielleicht hatte das Ganze eine Beziehung zu dem Grafen Brunswick, die wir nicht kennen, ohne eine solche erscheint das Werk zur Widmung an eine von Beethoven hochgestellte Künstlernatur (siehe op. 57) zu unbedeutend. Dies gilt indeß nicht vom 2. Theil, den wir von dem Eintritt des viertaktigen Adagio in As Dur 2/4 auf der 4. Seite (Originalausgabe) annehmen.

Der zwischen abgebrochenen Scalen in Moll über das ganze Klavier, und einer fragmentarischen Cantilene (poco adagio G Moll, dann Des Dur) rhapsodisch wechselnde Anfang verspricht mehr als die folgenden, gleichfalls nur fragmentarischen

Sätze halten (**Allegro ma non troppo** $^6/_8$ B Dur 23 Takte; Arpeggien-Kadenz; **Allegro con brio** $^2/_4$ D Moll 40 Takte). Die auffällige harmonische Leere im B Dur-Sätzchen, die oberflächliche Klavierbravour in der D Moll-Episode, haben nichts mit der musikalischen Idee der 2. Periode gemein. Von dem Trugschluß der D Moll-Episode hingegen beginnt ein höheres Leben des musikalischen Gedankens. Ein Adagio-Sätzchen von 4 Takten wird die Axe aller folgenden. Nach einer an die Anfänge der Fantasie erinnernden Scala in Moll modulirt das Adagio-Sätzchen nach B Moll und öffnet in 2 der weiteren (enharmonischen) Modulation wegen eingeschobenen Takten, einem rezitativartig nach H Moll drängenden Presto $^2/_4$ die Thür, das, nach mehren Fermaten und einem centrifugal auseinanderfahrenden, sehr schwer auszuführenden Gange in Oktaven, zu einem stürmischen **piu Presto** $^6/_8$ anwächst.

Ist mir doch als dröhnt die Erde
Schallend unter eil'gem Pferde.

In den als Viertel liegen bleibenden, auf die guten Takttheile fallenden Achteln, ist bereits hier (1811) eine der effektvollsten Schreibarten des modernen Klaviers niedergelegt. Das Presto versprach zu dauern, aber schon nach 49 Takten bleibt dieser anziehende Zwischensatz vor dem nach H Moll modulirten Adagio in 4 Takten stehen, das nach E Dur geht, als Andeutung, es werde wohl noch in dieser Tonart erscheinen. Auf einen Trugschluß tritt dann ein Allegretto in H Dur $^2/_4$ ein. Dieses ist aber nur das bereits dreimal gehörte Adagio in 4 Takten. Man sehe sich nur die 4 ersten Takte des Alle-

gretto recht an, und man wird unter allem Reichthum der Instrumentation das aus einem und demselben Einzelton (es im Adagio, hier h) in 4 Achteln auf jeden der 4 Takte aufgebaute, rhythmische Skelett des Adagio-Sätzchens erkennen. Diese bloße Folge eines Einzeltones, zu dem die Harmonie wechselte, erhebt der Komponist zu einem reizenden, kleinen Lobgesang (Hymnus). Dem 4. Achtel wird eine Uebergangsgruppe angehängt (ais, h — statt h allein), dann schreiten die Achtel fort und beschreiben ein Motiv für sich; rhythmisch, quantitativ, in den Werthen gleichmäßiger Achtel, im Umfang (4 Takte) haben wir das Adagio-Sätzchen, aber in so polyphoner Ausstattung, daß durch die bloße Wiederholung der so potenzirten 4 Takte Motiv sogar ein zweiter (liedmäßiger) Theil gewonnen wird (5.—8. Takt des Allegretto). Diese Metamorphose des frühern Einzeltons, gewissermaßen schon eine 1. Variation des Adagio-Sätzchens, geräth dann in die Stampfe des großen Variationenstyls dieser Periode. Die Konstruktion ist folgende: 1. Variation (9.–16. Takt des Allegretto), 2. Variation (17.—24. Takt mit eigenthümlich dem Melodienfluß im Baß angelegten Hemmschuh), 3. Variation 25.—32. Takt im figurirten Styl dahin schwebende 32 Sextolen). 4. Variation (33.—40. Takt espressivo Melodiestyl), 5. Variation (41.—48. Takt p. dolce, figurirter Melodiestyl), 6. Variation (49.—56. Takt Thema im Baß zu 32 Sextolen in der Oberstimme), 7. Variation (57.—64. Takt) Vertheilung des Themas zwischen begleitender Oberstimme und figurirt abstürzendem Baß. (Fermate 65. Takt). Ka-

denz in an die Anfänge erinnernden Scalen, die letzte (wie zu Anfang) in C Dur, aus der das in diese Tonart modulirte, um eine tonale Stufe gesteigerte Motiv hervorgeht (**Tempo primo** wie im ursprünglichen Adagio-Sätzchen, in 4, statt, wie im Allegretto, in 8 Takten, denn der 5., 6., 7. sind nicht Thema, sondern ein modulatorischer Rückzug nach H Dur). 8. Variation Wiederholung der 7. mit Steigerung in der Instrumentation, gewissermaßen ein volleres **Tutti**. Trugschluß, wie in der 7. Variation, aus dem abermals eine auf die Anfänge anspielende Scala in das nunmehr, auch als Adagio bezeichnete, auf die ursprünglichen 4 Takte verkürzte Allegretto-Motiv führt (8.—5. Takt vor Schluß). Statt der Wiederholung der 4 Takte Motiv, als dessen zweiter Theil, folgen 4 Takte Riturnell, in denen sich eine Scala als letzte Erinnerung an die den Anfang des Stückes charakterisirenden Kadenzen hervorhebt. So einheitlich dachte Beethoven noch bis in die geringsten Einzelheiten hinein.

In dieser verklärten Darstellung (**vox angelica**) erscheint das Adagio-Sätzchen wie das Echo eines Chors in blauer Höhe. Der Schluß in H Dur eines Stückes, das in G Moll anfing, war in der alten Musikwelt nicht erlebt worden.

Der geringe Gehalt des Werks, das die feste, polyphone Satzbildung diese Periode bis zum Eintritt des Adagio-Sätzchens in As Dur $^2/_4$ vermissen läßt; der von hier ab in das Gegentheil gewandelte Charakter des Ganzen, lassen der Vermuthung Raum, der Komponist habe einer früheren Arbeit den höher stehenden, lebensvolleren 2. Theil hinzukomponirt,

den wir vom Adagio-Sätzchen zählen. Sprechen hierfür innere Gründe, die potenzirte Behandlung des Klaviers, die dem großen Beethovenschen Variationenstyl angehörenden Veränderungen, deren erste an die zweite des Variationenschlußsatzes in der Sonate op. 109 erinnert; so liegt vielleicht in der Widmung von op. 77 ein diese Annahme unterstützender äußerer Grund.

Beethoven widmet das Werk seinem Freunde Brunswick. Er war mit dem Worte nicht freigebig; wir finden diese Bezeichnung nur zweimal und zwar hinter einander, in op. 76 und 77; nur gehört op. 76 offenbar einer früheren Zeit an; mit einem Theil von op. 77 ist dies eben so der Fall; möchte man da nicht vermuthen, Beethoven habe eines Tages unter seinen alten Sachen aufgeräumt, um mehre in Dedikationen ausstehende Freundschaftsschulden in eins zu berichtigen? — Spricht hiefür nicht noch die Widmung von op. 78, eines in demselben Monat erschienenen fragmentarischen Werkchens, an ein anderes Glied des Brunswickschen Hauses? — Wie weit op. 77 hinter der mit Riesenschritten in der 2. Periode fortschreitenden musikalischen Idee zurückbleiben mag, in seinem Variationenstyl, in dem Zusammentreffen der Stylunterschiede der 1. und 2. Periode, ist die Phantasie ein merkwürdiges Uebergangswerk.

* * *

Op. 78. Sonate für Pianoforte (24.) Fis Dur, der Gräfin Therese v. Brunswick gewidmet (Breitkopf) 10 Ausgaben, erschienen Mai 1811; Intelligenzblatt A. M. Z.

Dieses aus zwei kurzen Sätzen (**Allegro ma non troppo** $^4/_4$ Fis Dur, mit Mozartischer Reprise des 2. Theils, **Allegro assai** $^2/_4$ Fis Dur) bestehende, als ein Sonatenfragment erscheinende Werk, führte (bei nur 18 Takte Mittelsatz im 1. Allegro) richtiger den Namen Sonatine, den der Komponist in Sonate umgeändert haben mag, um der Schwester seines Kunstfreundes Brunswick nicht ein schon dem Namen nach unbedeutendes Klavierstück zu widmen (siehe op. 77). Der durch die ungewohnte Vorzeichnung genährte Spielreichthum allein, nähert das seinem Formalismus nach der 1. Periode angehörende Werk in etwas der zweiten. Das kleine Vorspiel (4 Takte Adagio, Fis Dur) und der Eintritt des Allegros erinnern an Orgeleffekte. Dies liegt in der feierlichen, nicht für das Klavier geeigneten Tonart. Mit der Beethovenschen Musikidee hat dieses **opusculum** nichts gemein.

* * *

Op. 79. Sonatine (25. Sonate) für Pianoforte G Dur (Breitkopf) 12 Ausgaben. Noch unbedeutender als op. 78, erschien Mai 1811 (Intelligenzblatt der A. M. Z.). Der 1. Satz **Presto alla tedesca** (in Ländlerweise?) $^3/_4$ zeigt sogar den hartnäckig haarbeutligen Gebrauch des Uebersetzens der linken Hand über die Rechte, wie das die alten Cembalisten auf ihren kleinen, schmalen Instrumentchen trieben. Elterlein stellt

op. 79 mit op. 6 und 49 in seine Vorstufe der Haydn-Mozartischen Zeit in Beethoven. Wir finden, sagt er, auch nicht einen Zug der den späteren Beethoven verräth, den Beethoven wie er schon in op. 2 auftritt. Wüßte man nicht daß Beethoven diese Werke (op. 6, op. 49, op. 79) geschrieben, könnte man sie nur Mozart zuschreiben.

Die Eintritte auf schlechte (2.) Takttheile am Schluß des ersten und die äußerst unerwartete, ganz unvorbereitete Modulation von G Dur nach E Dur zu Anfang des 2. Theils im 1. Satz (die Beethovensche Terzmodulation, e untere Terz von g, siehe op. 31, Nr. 1) sind Züge von Beethoven, die Elterlein entgingen. In der Andante (G Moll und Es Dur, 34 Takte) ist die Taktart $^9/_8$ ein Beethovenscher Zug. Mozart hat in einigen Sonaten für Pianoforte und Violine, in keiner Sonatine einen cavatinenartigen Mittelsatz langsamer Bewegung dieser Art geschrieben. Die Beethovensche Sonatine op. 79 ist schon durch diese Andante eine Emancipation der gewöhnlich inhaltsleeren, nüchternen Haydn-Mozartischen Cembalo-Sonatine. Im Finale (Vivace $^2/_4$ G Dur) freilich, ist von Beethoven nichts zu sehen und dem Sätzchen in E Dur sind, wie der gleichartigen im letzten Satze von op. 49 Nr. 2, auch die ersten Kinderschuhe des Genies noch zu weit. Zu widersprechen hat man noch Elterlein, wenn er meint, Beethoven habe an der Veröffentlichung solcher Kleinigkeiten keinen Antheil gehabt, man müsse sie einer unberufenen Hand zuschreiben. Die hätte sich Beethoven bei seinem Charakter verbeten. Das Veröffentlichen von Productionen dieser Art

hat in Beethovens Gleichgültigkeit gegen das Publikum seinen Grund, nicht weniger in der Bereitwilligkeit der Verleger Alles zu nehmen, was er ihnen überließ.

* * *

Op. 80. Phantasie für das Pianoforte mit Begleitung des ganzen Orchesters und Chor (ursprünglicher Titel Intelligenzblatt der A. M. Z. Juli 1811) C Moll, dem König Maximilian Joseph von Baiern gewidmet. (Breitkopf) für Pianoforte, Violine, Flöte, Bratsche, Violoncell und Chor (Intelligenzbl. der A. M. Z. April 1812, ein Arrangement (Breitkopf) dem der Komponist kaum ganz fremd bleiben konnte) für Pianoforte und Chor, für Pianoforte vierhändig, zweihändig. Partitur (Breitkopf).

Schon als kunstgeniale Zusammenstellung musikalischer, der alten Welt in diesem Zusammenhange unbekannter Mittel, zum Zweck der größt möglichen Emanzipation der Idee in der Verschmelzung der Musikgeschlechter: Instrumental und Vokal, nimmt op. 80, trotz einiger Schwächen im Einzelnen, einen ersten Platz ein.

Die Chor-Fantasie ist der Vorläufer der durch die Chor-Symphonie vollständig erreichten Darstellung der Totalität des Musikgedankens in der Aussöhnung seiner Widerstreite (Dualismen). Die in sich, weil in der ihr zu Grunde liegenden Musikidee, aufgehende Form einer Verbindung der Pole: Instrumental und Vocal, war die Versöhnung musikalischer

Kunst mit sich selber. Betrachten wir den Keim dieses, tief kunstphilosophischen Gedankens in op. 80.

Schon in der Oekonomie der Sätze ist die Löwenspur der Chor-Symphonie zu erkennen.

Der Instrumentalkreis wird geschlossen, bevor der Chor auftritt, diese Idee, das Ganze in einem konzentrischen Ringe umfängt.

Mit dem Eröffnungs-Adagio (4/4 C Moll, 24 Takte und Kadenz) ist die Rolle des Soloinstruments ausgespielt, das Klavier nur noch ein Integraltheil der Musikidee.

Angesichts eines Orchesters und vierstimmigen Chors (Soprani, Alti, Tenori, Bassi) wagt ein Pianoforte allein das Wort zu ergreifen. Damit ist symbolisch ausgesprochen, daß, was im Kleinen (in dem musikalischen Mikrokosmus des Klaviers) Eins sein könne, im Großen Eins zu werden habe.

Dieses phantastische Portal, bei dem die Bezeichnung Adagio auf das Tempo geht, steht im Schachte Bach'scher Vorstellungen, deren eigenthümlich massenhaft gethürmte Konstruktionen, dieses in verzehrendes Musikfeuer getauchte preludio mystico kennzeichnen. Auf der Dominantenharmonie von g wälzt sich der Strom der hier berührten Gedanken aus dem tiefsten Klavierregister in das höchste. Leise schleichen die Kontrabässe Solo in den Satz (Allegro, 4/4 C Moll). Recitativartig verwandt, wie im Finale der Chorsymphonie, stellt das Fundament des Orchesters, 4 1/2 Takte einer geisterhaften Tonfigur hin, ein Lamento zwischen Kontrabässen und Klavier,

das den Bässen von den Violen abgenommen wird. Das Klavier antwortet träumerisch diesen, wie es den Bässen antwortete. Dieses bei der Sache unbetheiligtste, weil bereits am anderen repräsentirende, in Umfang und Stimmung freieste, wenn gleich an sich unvollkommene Instrument, beharrt bei seinem im Eröffnungs-Solo gemachten musikalisch-pantheistischen Vorschlag der Fusion der musikalischen Kräfte. Die Hoboe mischt sich in's Gespräch; Alles drängt rezitativisch zur Lösung der Frage, welche nach 26 Takten des bereits als Finale bezeichneten Allegro erfolgt. Damit ist der Gedanke der Fusion instrumental ausgesprochen, sonst wäre nach den wenigen Takten Klavier-Solo, die Bezeichnung Finale. **Allegro, qui si da un segno al orchestra o al direttore di musica,** unverständlich. Dieses Finale ist ganz eigentlich der Anfang und deshalb soll der Pianist ein Zeichen geben. Dieser Anfang ist aber auch das Ende (Finale), denn es ist auf Einheit, auf Fusion von Instrumental und Vokal, zu einem Satze abgesehen, und dieser beginnt hier. Hätte der Komponist nicht diesen Gedanken verfolgt, die Bezeichnung Finale wäre unnütz gewesen.

Sollte zwischen einem Soloinstrument, Orchester und Chor Einheitlichkeit erlangt werden; so durfte diese Zusammenstellung sich auch nur um ein Motiv bewegen. Dies ist der Fall. Nach spannenden, zwischen Hörnern einer- und Hoboen andererseits, wechselnden Anfragen (Dreiklang von g mit ausgelassener Terz) exponirt das Klavier in idyllischer Einfachheit das von unnachahmlichem Liebreiz getragene, dem Ganzen zu

Grunde liegenden Motiv (Allegretto $^2/_4$ C Dur 8. und folg. Takte).

Man hat das Motiv der Phantasie im Chor-Motiv der 9. Symphonie wiederfinden wollen. Die Verwandtschaft liegt in dem volksthümlichen Tone der Motive, in ihrem Verhältniß zu dem Ganzen dessen Kern sie ausmachen, in der thematischen Situation, so zu sagen, in der gleichartigen Taktart ($^2/_4$ u. $^4/_4$) hauptsächlich aber darin, daß die Motive genau in der Scala verlaufen, wodurch eine gleichmäßige Folge entsteht, da beide von der Terz des Grundtons ausgehen, von e in der Phantasie (C Dur) von fis in der Symphonie (D Dur). Die Motive sind sich ähnlich, gleich sind sie nicht, im Ausdruck wesentlich verschieden.

Ein zu den Worten des Chors in der Phantasie

Schmeichelnd hold und lieblich klingen
Unsers Leben Harmonien

fächelnder West; Schöpferbegeistert durch Menschenbewußtsein (Freude) in der Symphonie. Leicht schwebende Amoretten (Achtel) in der Phantasie

Blühend wie himmlische Auen, wie junge Seraphim zärtlich

Ambosse (halbe Noten) in der Symphonie, auf denen musikfeuersprühende Viertel, der Tochter aus Elysium zu Ehren geschmiedet werden

Wir betreten Feuertrunken
Himmlische Dein Heiligthum! —

Der Unterschied von Sonnett und Ode; die Entfernung vom Kränze spendenden Künstler

Nehmt denn hin, ihr schönen Seelen

Froh die Gaben schöner Kunst (Chor in der Fantasie)

zum Hymnus der Menschheit

Seid umschlungen Millionen (Chor in der Symphonie).

Nicht als lebenerheiternde Gabe betrachtet der Komponist dieser Symphonie seine Kunst, sie ist ihm die zu den Menschen redende Weltseele.

Klein und lieblich in der Fantasie, groß, breitfluthend in der Symphonie, wo es die endliche Ausgleichung aller, in der Musik widerspiegelnden, Dualismen gilt — so kennzeichnen sich die wahlverwandten Motive (Vergl. B. 1 S. 197). Materiell unterscheiden sie sich dadurch, daß das Symphoniemotiv auf dem guten (ersten) das Fantasiemotiv auf dem schlechten (zweiten) Taktheil beruht, das erste von der Quinte (a) zur Tonika (d), das zweite von der Terz (e) zur Dominante (g) fortschreitet.

Beethoven hat nicht etwa das Motiv der Fantasie auf die Symphonie übertragen. Das wäre nicht in seiner Art, in der Werkstatt des Geistes thätig zu sein, gewesen; dem widersprechen auch schon die vier verschiedenen, uns erhaltenen Lesearten des Symphoniemotivs. Kein Motiv scheint den Meister je mehr beschäftigt zu haben. Das Fantasiemotiv hingegen, übertrug er aus einer, in seinem Nachlasse aufgefundenen Liedkomposition auf die Fantasie (Seufzer eines Ungeliebten Buchstabe c 44. Abtheilung). Aus der unentwickelten Faktur des

Liedes ist dessen Ursprung zweifellos in eine sehr viel frühere Zeit zu setzen, wie dies ohnehin mit allen aus dem Nachlaß veröffentlichten Kompositionen der Fall ist. Wir hatten bereits in **Beethoven et ses trois styles** Bd. 1. p. 201 diese nicht uninteressante, ganz übersehene Thatsache nachgewiesen. Dieser Umstand einer späteren Benutzung in einem wichtigen Werke, einer früheren unbedeutenden Liedkomposition (Moderato $^4/_4$ C Moll Andantino $^3/_4$ Es Dur, Allegretto $^2/_4$ C Dur mit dem Allegretto in op. 80 identisch, im Ganzen 182 Takte) erkläre uns den nicht wenig auffälligen Unterschied in Satzbildung und Erfindung zwischen den ersten 4 und den auf diese in der Phantasie folgenden Variationen.

Wir meinen die den Bläsern in soli vertheilten (1. Violine, Flöte 2., 2 Hoboen 3., Klarinette und Fagott 4. Saiteninstrumente, in der Figur der Hoboen-Variationen, 24.—86. Takt des Allegretto). Der Komponist hatte klein anzufangen, um Steigerungen für die folgenden Variationen zu ermöglichen, auf welche sich, wiederum wie im Finale der Chor-Symphonie, die Satzbildung in op. 80 beschränkt. Diese, an den Kassations- oder Serenadenstyl erinnernden Bläser-Variationen kann man all zu klein finden, ohne deshalb im mindesten an die Riesen-Variationen zu denken, in denen sich das Finale der 9. Symphonie ergeht. Sie unterscheiden sich nicht nur von dem Variationenstyle dieser Periode, sie unterscheiden sich der Erfindung und Bedeutung nach so wesentlich von den nächst folgenden, mit dem **Allegro molto** C Moll beginnenden, daß man sie füglich als einen ersten Versuch der

Benutzung des oben bezeichneten Liedmotivs für Klavier und Orchester ansehen kann, dem Beethoven später, nachdem ihm der geniale Gedanke einer Fusion der Musikgeschlechter gekommen war, alles Uebrige im Feuer der großen Idee hinzukomponirte.

Mochte überhaupt diese nicht etwa dadurch in ihm entstanden sein, daß er in solcher Weise ein Liedmotiv zwischen Klavier und Orchester angelegt hatte, wie die Maler sagen?

Die mit dem **Allegro molto** $^4/_4$ **alla breve,** C Moll fortgesetzten Veränderungen hingegen, sind bedeutsame Vorläufer des großen Beethovenschen Variationenstyls, diesen als die höchste Darstellung thematischen Styls verstanden, welcher in seiner oft hinter sich selbst versteckten Form den Satzkern der 3. Periode ausmacht. Eine Erweiterung in's Unendliche, welche den vorbeethovenschen Zeiten ganz unbekannt war, die psychische Variation, wie wir sie nennen wollen, die aus Veranlassung eines Ausgangspunktes (Thema) freischaffende Erfindung, nicht die regelmäßig in ihr Haus zurückkehrende Schnecke. Man vergleiche nur den Schablonen-Veränderungen in op. 80 die Folgenden und man wird dem Staube der Puppe den Schmetterling des Geistes der Sache mit leichtem, unnachahmlichen Flügelschlag entschweben sehen.

Mancher Virtuose hat sich an das Klavier in op. 80 gesetzt, ohne in den Sätzen **Allegro molto** ($^4/_4$ **alla breve,** C Moll) **Adagio ma non troppo** ($^6/_8$ A Dur*) Marcia ($^2/_4$

*) Die Beethovensche Terzmodulation dieser Periode, a untere Terz von c. Was bei Beethoven Gesetz, ist bei Weber ein kühn gewagter

F Dur) Variationen des dem Werk zu Grunde liegenden Motivs zu erkennen. Das **Allegro molto** ist das in den Bravourstyl statt wie in der alten Welt in ein langsameres Tempo, versetzte Minore des Motivs, das enharmonisch dargestellt, vollends seinen vollständigen Einzug in die Klavierstimme hält (36. und folg. Takte H statt Ces Dur).

Im Adagio versteckt sich das Motiv in den abgebrochenen zu den Trillern des Pianoforte auf e eintretenden Klarinetten (1. Takt a cis, 4 d). Cis ist die Terz von a wie e von c in der Exposition des Motivs in C Dur u. s. w. Es ist eben so in der wild auf eine Trillerkette des Adagio hereinbrechenden Marcia in F Dur. Das hohe a im **tutti** des 1. Takts Terz von f, wie es e von c im Motiv war, dessen weitere Gliederungen zu verfolgen sind.

Eine modulatorische Episode in der Klavierstimme führt aus der **Marcia** in das Kontrebaß-Rezitativ zu Anfang des Hauptsatzes (Finale) zurück. Wir stehen vor dem Schwerpunkt des Werkes, vor dem zur Begleitung des Soloinstruments, in das Haus hineinstrahlende Chor (**Allegretto ma non troppo quasi Andante con moto.** Zur bessern Beherrschung der durch den Chor verdoppelten Tonmasse ist die Bewegung des ursprünglichen Allegretto gemäßigt, **quasi Andante con moto**).

Uebergang in Leier und Schwerdt, wenn er von C Moll nach A Dur übertritt (Gebet während der Schlacht 21. Takt), Ahnung einer neuen Kunstschönheit, wenn er in der Euryanthe, nach dem Duett zwischen Lysiart und Eglantine in H Dur, eine Arie in As-Dur folgen läßt (as untere Terz von h als ces gedacht).

Wie in der Chor-Symphonie werden die Chorstimmen fragend (**Soprani, Alti**) und antwortend (**Tenori, Bassi**) gegen einander gruppirt, bevor sie sich dem Melodiestrom überlassen. Diese Intention war instrumental, bereits den spannenden Anfragen der Hörner (männliche) und Hoboen (weibliche Stimmen) auf dem Dreiklang von **g** mit ausgelassener Terz, überwiesen worden (siehe oben).

Eine Steigerung (**Presto $^4/_4$ alla breve**) krönt das Werk.

Die Kunstschicksale meines Lebens ließen mich 6 Pianisten mit ausgezeichnetem Orchester und guten Chören in **op.** 80 hören. Hier ist die Note nichts. Es gilt, sich in den Gedanken der Gleichberechtigung der Musikdualismen von der musikalischen Idee, hineinschwingen, dieser Idee nicht der Person eines vermeinten Solisten ein Brandopfer bringen. Da man bei Zusammenstellungen des Pianoforte mit dem Orchester gewohnt ist, ersteres als Soloinstrument behandelt zu sehen, so hat man auch in **op.** 80 konzertanten Styl sehen wollen, was findet sich aber?

Die von Mitteln abstrahirende Musikidee, zu der ein Pianoforte sein Schärflein beiträgt, die **Magna Charta** aller Zusammenstellungen mit diesem Instrument.

Schicksale. Historische Kritik.

Reichardt. Vertraute Briefe auf einer Reise nach Wien. Amsterdam 1810. Bd. 1, S. 254 (selten).

Am 22. Dezember (1808) gab Beethoven im großen vorstädtischen Theater ein Konzert. Da haben wir denn von

einhalbsieben bis einhalbelf in der bittersten Kälte ausgehalten und die Erfahrung bewährt gefunden, daß man auch des Guten, und mehr noch des Starken, leicht zu viel haben kann. Manche verfehlte Ausführung reizte unsere Ungeduld in hohem Grade. Der arme Beethoven, der den ersten und einzigen baaren Gewinn hatte, den er im ganzen Jahre finden und erhalten konnte, hatte bei der Veranstaltung manchen großen Widerstand gefunden. Es war nicht einmal eine ganz vollständige Probe zu veranstalten, möglich geworden. Man muß erstaunen, was dennoch Alles von diesem fruchtbaren Genie und unermüdeten Arbeiter während der 4 Stunden ausgeführt wurde. Zuerst eine Pastoral-Symphonie oder Erinnerung an das Landleben. Sie dauerte schon länger als ein ganzes Hof-Konzert (!) bei uns (in Kassel, wo Reichardt Kapellmeister war) dauern darf. Dann folgte eine lange italiänische Scene (ah! perfido spergiuro? op. 65) ein Gloria mit Chören und Solos (1. Messe? op. 86) ein neues Fortepiano-Konzert (Es Dur? op. 73 das, wie op. 80, drei Jahre später [1811] erschienen wäre) von ungeheurer Schwierigkeit, welches Beethoven zum Erstaunen brav, in den allerschnellsten Tempis ausführte. Das Adagio, ein Meistersatz von schönem, durchgeführten Gesange, sang er wahrhaft auf seinem Instrumente mit tiefem, melancholischem Gefühl, das mich dabei durchströmte (was Reichardt hier von Schwierigkeit, allerschnellsten Tempis, von durchgeführtem (variirten?) Gesange sagt, paßt besser auf das Es Dur- als auf das C Moll-Konzert op. 37, dazu die Wahrscheinlichkeit, daß Beethoven bei einer

in der Geschichte der Musik beispiellos gebliebenen Production von neuen Werken dieser Bedeutung (!) auch ein neues Konzert, nicht das damals bereits seit 4 Jahren bekannte, oft von ihm und von Ries gespielte in C Moll gewählt hatte. Wir hätten somit in dem unschuldigen Buche Reichardts, das die Napoleoniden wegen der in demselben abgedruckten Oesterreichischen Vaterlandslieder von Colin (siehe op. 62) aufkaufen ließen, den bisher übersehenen Umstand, daß Beethoven das so schwierige Es Dur-Konzert selbst und zwar in den allerschnellsten Tempis, hören lassen, das wichtige Werk selbst aber bereits 1808 vollendet war.

Auf das Klavier-Konzert folgte, fährt Reichardt fort, eine große, sehr ausgeführte, zu lange (?) Symphonie. Ein Kavalier (!) in der Loge des Fürsten von Lobkowitz versicherte die Violoncellpartie allein betrüge 34 Bogen. 10. Stück (Reichardt zählt die Sätze der Pastoral-Symphonie). Ein Heilig mit Chor und Solos (1. Messe?) 11. Stück eine lange (freie?) Phantasie, in welcher Beethoven seine ganze Meisterschaft zeigte und zum Schluß

noch eine Phantasie, zu der bald das Orchester und zuletzt sogar der Chor eintrat (op. 80).

Diese sonderbare Idee verunglückte in der Ausführung durch eine so komplette Verwirrung im Orchester, daß Beethoven in seinem heiligen Kunsteifer an kein Publikum und Lokal mehr dachte, sondern drein rief, aufzuhören und von vorne wieder anzufangen.

Die A. M. Z. Januar 1809, S. 268 erzählt den Un-

fall wie folgt. Was die Exekutirung dieser Akademie betrifft, so war sie in jedem Betracht mangelhaft zu nennen. Am Auffallendsten war das Versehen, welches in der letzten Phantasie vorfiel. Die Blasinstrumente variirten das Thema, welches Beethoven vorher auf dem Pianoforte vorgetragen hatte. Jetzt war die Reihe an den Oboen. Die Klarinetten (3. Variation) verzählen sich, und fallen zugleich ein. Ein kurioses Gemisch von Tönen entsteht; Beethoven springt auf, sucht die Klarinetten zum Schweigen zu bringen, allein das gelingt ihm nicht eher, bis er ganz laut und ziemlich unmuthig, dem Orchester zuruft: still still, das geht nicht! Noch einmal, noch einmal! und das gepriesene Orchester muß sich bequemen, die verunglückte Phantasie noch einmal von vorn anzufangen!

Wie erzählt Ries den Vorfall? S. 83. Beethoven gab eine große Akademie im Theater an der Wien, wo seine C Moll und Pastoral-Symphonie, wie auch seine Phantasie für Klavier mit Orchester und Chor zum ersten Male aufgeführt wurden. Bei der letzteren machte der Klarinettist, wo das letzte freundliche Thema (das einzige) variirt schon eingetreten ist, durch Versehen eine Reprise von 8 Takten. Da nur wenige Instrumente spielten, so fiel diese falsche Execution natürlich um so schreiender in's Gehör. Beethoven sprang wüthend auf, drehte sich um und schimpfte auf die gröbste Art über die Orchestermitglieder und zwar so laut, daß das ganze Auditorium es hörte. (Warum nicht Reichardt und der Korrespondent der A. M. Z.?) Endlich schrie er: von Anfang! Das Thema begann wieder, Alle fielen richtig ein

und der Erfolg war glänzend. Als aber das Konzert vorbei war, erinnerten sich die Künstler nur zu wohl der Ehrentitel, welche Beethoven ihnen öffentlich gegeben, und geriethen nun, als ob die Beleidigung eben erst stattgefunden hätte, in die größte Wuth; sie schwuren, nie mehr spielen zu wollen, wenn Beethoven im Orchester wäre. Dies dauerte so lange, bis dieser wieder etwas Neues componirt hatte, wo dann ihre Neugierde über ihren Zorn siegte.

Wie mächtig mag diese Neugierde in Beethovenschen Zeiten gewesen sein, wo man noch wahrhaft Neues erlebte! Die drei verschiedenen Relationen über einen und denselben Orchesterunfall, beweisen recht, wie nicht immer der Zeitgenosse der unverdächtige Zeuge ist. Was soll man von Ries sagen, der, wohl gar neidisch auf Beethoven, das Klavierkonzert, das die A. M. Z. mit Reichardt ein neues nennt, keines Wortes würdigt, den Vorfall überhaupt in einem Tone erzählt, der zu verstehen giebt, daß sein großer Lehrer wenigstens schlecht erzogen war.

Die A. M. Z. (1809, S. 268) giebt den Konzert-Zettel Beethovens, dem derselbe nicht fremd bleiben konnte; op. 80 ist bezeichnet:

> Phantasie auf dem Klavier, welche sich nach und nach mit Eintreten des Orchesters und zuletzt mit Einfallen von Chören als Finale endet. Die einmal in München dem Werk gegebene Benennung: Lob der Harmonie (A. M. Z. 1813, S. 423) ist apokryph.

Bei dem formalen Maßstab und der sinnlichen Beurtheilungsart Oulibischeffs, war nicht dieser Mann dazu gemacht, einen Beethovenschen Geniestreich wie op. 80 zu verstehen. Es konnte nicht fehlen, daß er sich gegen die Idee verging (biographie de Mozart T. 3, S. 243). Er ist Schritt vor Schritt von Séroff in dessen Briefen an Oulibischeff widerlegt worden, welche eine sehr überlegene, selbstständige Kritik an den Tag legen (siehe das russische Journal Pantheon von 1852).

* * *

Les adieux, l'absence et le retour. Charakteristische Sonate für Pianoforte (26.), Es Dur, dem Erzherzog Rudolph gewidmet (Breitkopf), 10 Ausgaben, ursprünglich in 2 livraisons. Les adieux, (1e) l'absence et le retour (2e). Intelligenzblatt der A. M. Z., Februar 1811. Für Orchester von Bierey. Op. 81a.

Ein unter mannigfach orchestralen Vorstellungen geschriebenes Werk. Nicht die beschränkte Tonalität des Pianoforte kann hinreichen, einzelne Akkorde über ganze Takte zu tragen. Der Styl ist der große Gedankenstyl dieser Periode. Wird der instrumentale Gedanke durch Wortlaut an eine bestimmte Richtung gebunden, so wird ein geringerer Organismus eingegangen. Die bezeichnete Musikmalerei hat nicht den Werth der frei erkannten Erfindung.

Das Kunstwerk wird dadurch ewig, daß es das menschliche Gemüth ergreift, die Spur dieses seines Daseins kann

nicht wieder verloren gehen, die Zeit kann allerdings ein Kunstwerk verschlingen, aber nicht seinen Geist, der unabhängig vom ferneren Anschauen, von Tradition, mächtig und ewig durch die Geister fortzieht, eine Art von Seelenwanderung in der Kunst begründet.

Setzen wir diesen Worten Ernst Wagners hinzu, daß der Geist selbst thätig wirken muß, um in dieser Art ergriffen zu werden, um als Seelenwanderung, wie Wagner es schön ausdrückt, durch die Menschengeschlechter zu gehen. Die musikalische Scene in op. 81 (vergleiche op. 90) verhält sich zu der Beethoven'schen Sonate, in der die Gedanken frei sind, wie die Pastoralsymphonide zu den Symphonien. Daß man nichts Anderes denken darf, als was bezeichnet worden, lähmt immer den Aufschwung, so unnachahmlich meisterhaft das Bezeichnete musikalisch dargestellt sein mag. Diese nicht in Abrede zu stellende Wahrheit tröste uns über die in den freien Beethovenschen Sonaten oft so peinlich vermißten Wortbezeichnungen. Der Geist steht über dem Buchstaben. Ein Beethoven will errathen sein. Nur dem freien Geiste giebt sich der seine in frohen Ahnungen zu erkennen.

Das Werk beginnt in einem Vorspiele (Adagio 2/4, Es Dur, 16 Takte) ein deutlich ausgesprochenes Lebewohl in Hörnerklängen (1. Takt) das durch das Allegro (4/4 Es Dur) geht (siehe die 3 letzten Takte des 1., den 47. und folgende Takte vor Schluß des 2. Theils). Das Gegenmotiv auf der Dominante (34. und folgende Takte, 1. Theil) ist in der Oberstimme der im Motiv vorherrschenden Erregung verwandt. Vom

8. — 5. Takt vor Schluß des 1. Theiles kann der Nachbleibende sich noch so wenig von dem Scheidenden trennen, daß man sie sich folgen sieht. Diese Intention finden wir darin, daß in der heruntergehenden Scala von B Dur, der in der Oberstimme liegen bleibenden Note, die Unterstimme in derselben Figur auf dem Fuße folgt. Dem kurzen Mittelsatze (1. — 24. Takt, 2. Theil) sieht man es an, daß hier von einem Klavierbilde, von keiner Sonate die Rede ist. Reizend ist der Anhang auf dem nunmehr in ganzen Noten dargestellten Motiv des im Vorspiel (Adagio) in Vierteln gesagten Lebewohls (64. und folgende Takte vor Schluß des 2. Theils). Zweimal wird es zärtlich (dolce, p. e dolce) in der Oberstimme gegen zum Baß abfallende (scheidende) Figuren wiederholt (59. und folgende, 47. und folgende Takte), wo dann jedesmal das Motiv von der Ober- in die Unterstimme übergeht (55. und folgende, 43. und folgende Takte). Die letzten Vorstellungen des Bleibenden gegen den Ziehenden. Zuletzt sieht man die Geschiedenen, wie auf der Scene eines Theaters, auseinander gehen.

Um zwei Personen zu haben, schlägt der Komponist viermal hintereinander Dominante und Tonika auf einmal an. Er mildert diese in der Sekunde f, g, scharfe Dissonanz durch die ungleichen Werthe in den Eintritten. Es kommt auf einer ganzen Takt-Dominante nur ein (leicht auszuhebendes) Viertel in der Tonika und umgekehrt.

Die Orgel kennt Mixturen. Diese imitatorischen In-

einanderschiebungen von Dominante und Tonika auf einem Klavier, sind in dieser Art anzusehen.

Leute, die sich Dominante und Tonika als zwei Tonarten vorstellen, haben die Stelle, als den harmonischen Anstand verletzend, in den ehrenvollen Born ihrer beschränkten Schulweisheit gethan, welche nicht dahin gekommen ist, zu wissen, daß was zur Familie (Scala) gehört auch identisch sein darf, wo es die Idee braucht, und damit rechtfertigt.

Andante (espressivo, $^2/_4$ C Moll, 42 Takte). Eine Uebergangsform für den letzten Satz, selbstständiger als in op. 53. um der Ueberschrift **l'absence** zu entsprechen. Die Hauptfigur (1. Takt) erinnert an das dem Finale im F Moll-Quartett (op. 95) voraufgehenden Larghetto.

Der Schlußsatz, der den letzten Akkord der Andante zu seinem ersten macht (**Vivacissimo**, $^6/_8$ **le retour**, 10 Takte, die Dominante verlängernder Gang, dann 1. Theil mit Reprise) ist eine der glänzendsten Virtuosenaufgaben. Welche Steigerungen (2. Theil), welch' frisch rinnendes Freudegefühl zu den in den Mittelstimmen murmelnden Sechzehntheilen (43. und folgende Takte, 1. Theil, Gegenmotiv auf der Dominante). Der Mittelsatz modulirt das Gegenmotiv in H Dur (**h** als **ces** gedacht). Rückkehr des Motivs nach dem Mittelsatz in Oktaven (29. und folgende Takte, 2. Theil). Hierauf das Gegenmotiv in der Tonika. Reizender Anhang; das zu einem **poco Andante** verzögerte Motiv. Die Liebenden öffnen ihre Arme wie Zugvögel ihre Flügel. Fermate; 6 Takte, **Tempo primo**, zum Schluß des Freudenrausches.

Da das Werk in 2 Lieferungen erschien, so scheint der Tonmaler selbst zum Vortrag der beiden letzten Sätze ohne den ersten, seine Einwilligung zu geben, was den Herrn Fingervirtuosen, zu Konzertbedürfnissen, für welche der 1. Satz nicht paßt, gesagt sein mag.

* * *

Sextett für 2 Violinen, Alt, Violoncello, 2 Hörner, Es Dur (Simrock), Partitur, zuerst angezeigt im Juli 1810, Intelligenzblatt, A. M. Z. Arr. für 2 Violinen, 2 Alt und Violoncello. Für Pianoforte, Violine (oder Alt) und Violoncello unter der Opus-Zahl 83. Für Pianoforte vierhändig von Schmidt, von Gleichauf, das Adagio für 2 Soprane und 2 Bässe ohne Begleitung, auf die Worte: Hört vom Strand das Vespersingen. Op. 81 b.

Reichardt, vertraute Briefe, Dezember 1808. An dem ersten Quartettmorgen von Schupanzigh, bei dem Russischen Gesandten, Grafen Rasoumowski, wurde das schöne, klare Sextett von Beethoven mit Blasinstrumenten gemacht und that gar schöne, kräftige Wirkung.

Die Komposition ist gewiß noch viel älter und hat mit der Musikidee, dieser Periode der Entwickelung des musikalischen Gedankens durch Beethoven, nichts zu thun. Es ist der Mozart'sche, erst durch Jahn in's rechte Licht gestellte Serenaden-(Kassations-) Styl in festerer Satzbildung. **Allegro con brio**, $^4/_4$ Es Dur, **Adagio**, $^2/_4$ As Dur, **Rondo Allegro**, $^6/_8$ Es Dur, s. op. 71.

* * *

Op. 82. Vier Arietten und ein Duett mit Pianoforte. Doppelter Text, der dem italiänischen nachgebildete ist von Schreiber (Breitkopf), erschien Februar 1811, Intelligenzblatt der A. M. Z.

1) Hoffnung. Nimmer dem liebenden Herzen (**Dimmi ben mio che m'ami**), **Allegro moderato**, $^4/_4$ A Dur, 48 Takte. Arr. für Pianoforte und Violoncell oder Violine von Leibrock.

2) Liebesklage. Den stummen Felsen nur klag' ich (**T'inendo si mio cor**), **Adagio ma non troppo**, $^2/_4$ D Dur, 43 Takte.

3) Stille Frage. Darf nimmer ich Dir nahen (**l'amante impatiente**). **Arietta buffa (che fa il mio bene)**, **Allegro**, $^6/_8$ Es Dur, 74 Takte.

4) Liebesungeduld. So muß ich ihm entsagen. **L'amante impatiente (che fa il mio bene). Arietta assai seriosa. Andante con espressione**, $^6/_8$ 50 Takte.

5) Lebensgenuß. Schnell verblühen (**odi l'aura che dolce sospiro**). Duett für Sopran und Tenor. **Andante vivace**, $^3/_4$ E Dur, 58 Takte.

A. M. Z., 1812, S. 16. Ein kleines, aber nicht gemeines, und durch warme Empfindung belebtes Werkchen.

* * *

Op. 83. Drei Gesänge mit Begleitung des Pianoforte, Text von Göthe, der Fürstin Kinski gewidmet (Breitkopf), erschienen November 1811, Intelligenzblatt, A. M. Z.

1) Wonne der Wehmuth. Trocknet nicht Thränen. **Andante espressivo**, E Dur, 23 Takte. Komponirt für Bettina,

1810, siehe Bd. 1, S. 288, für Pianoforte allein von Liszt.

2) Sehnsucht. Was zieht mir das Herz so? Allegretto, 6/8 H Moll, 60 Takte, für Pianoforte und Violoncello oder Violine von Leibrock.

3) Mit einem gemalten Bande. Kleine Blumen, kleine Blätter, 4/4 F Dur. Leichtlich und mit Grazie vorzutragen, für Pianoforte allein von Liszt.

Alle 3 Gesänge arrangirt mit Begleitung der Guitarre.

Die Erfindung ist ausgezeichnet, die Behandlung der Stimme meisterhaft, die Begleitung angemessen, das Ganze bedeutender als der Styl in op. 82. 2. Periode im Liedstyl.

* * *

Ouverture. Zwischenakte und Gesänge zum Trauerspiel Op. 84.
Egmont. Komponirt 1810, erschien 1811 (Mai), Intelligenzblatt, A. M. Z. (Breitkopf).

Brief von Beethoven an Bettina (Schindler, 2. Nachtrag): „Wien, den 11. Februar 1811. Ich bin eben im Begriff, an Göthe zu schreiben wegen Egmont, wozu ich die Musik gesetzt, und zwar blos aus Liebe zu seinen Dichtungen, die mich glücklich machen; wer kann aber einem großen Dichter genug danken, dem kostbaren Kleinod einer Nation?" —

Opus 84 (Breitkopf) erschien April 1812, Intelligenzblatt d. A. M. Z. Abschriften wurden früher ausgeboten Mai 1811 l. c. Bei Beethoven's Art zu arbeiten (Bd. 1, S. 188) war op. 84 wohl noch im Jahre 1810 entstanden.

In Paris wurde die Partitur zum ersten Male 1855 gehört (**Débats 15 Mars**), in St. Petersburg den 9. März 1856.

Die edle Uneigennützigkeit Beethovens gegen den Dichter, in dem er das kostbare Kleinod der Nation erblickte, dem man nicht genug danken könne, ließ ihn eine seiner Arbeiten von der eines Anderen noch zu einer Zeit abhängig machen, wo er in der C Moll-Symphonie den höheren Menschen, in der Pastoral-Symphonie die Natur, damit, gleich Homer, das Universum zurückgeschaffen hatte. Das aber ist die große Wechselwirkung der Geister. Die Egmont-Partitur verwirklicht die dem Orchester von Lessing, in seinen Hamburgischen Dramaturgien über Zwischenaktmusik bei Schauspielen, zugesprochenen Bedeutung des Chors im antiken Drama. Die Partitur sei uns der thatsächliche Beweis des noch zuweilen in Abrede gestellten Gehalts der Instrumentalmusik überhaupt. Man wird nicht läugnen, daß in op. 84 die Tragödie instrumental gedichtet, zur Anschauung kommt. Wäre dies etwa weniger der Fall, wenn uns der Zusammenhang der Musik mit der Tragödie unbekannt geblieben? — Gewiß nicht. Man hat somit nur der, Instrumentaltexten zu Grunde liegenden Idee, auf die Spur zu kommen und den für die Interpretation obersten Grundsatz im Auge zu behalten: „es kommt nicht darauf an, daß die Interpretation die richtige sei, sondern darauf, daß sie die richtige sein könne."

Die Ouverture (zum ersten Male in Beethoven 4 Hörner). **Sostenuto ma non troppo** $^3/_2$ F Moll, 24 Takte Allegro $^3/_4$ F Moll, **Allegro con brio** $^4/_4$ F Dur. Kein

Choral (A. M. Z. 1813) eben so wenig Introduktion im engeren Sinne ein zyklopisch gethürmtes Portal, das thematische Monogramm der Idee in dem Unterschiede von Kohle zu Pinsel in den Ausführungen im Allegro nach der Seite dramatischer Handlung. Die Identität des **Sostenuto** und Allegro durch die diesen Bewegungen zu Grunde liegenden Motive, ist die dem thematischen Styl von Beethoven abgenommene höhere Bedeutung, die für sich Gehalt ist.

Die Viertel im Gegenmotiv des Allegro (58. und folg. Takte) sind die Diminutive der eisernen Schritte des **Sostenuto** in halben Noten, zu denen im Allegro die Tröstungen der Liebe kommen (die Antworten der Bläser auf das Thema). Die Achtel im Motiv des Allegro (1. und folg. Takte) sind das flüssig gemachte 2. Thema des **Sostenuto** (15. und folgende Takte Des Dur). Im letzten Takte wird dasselbe in die Viertel b, c, b, as, g allein zerlegt, welche der 1. Takt des Allegro in den Achteln b, c, b, as, g aufgreift. (A. M. Z. 1813, Lobe, Lehrbuch der Komposition, Bd. 2, S. 24.)

Der Eintritt des Allegro auf den schlechten Takttheil (das 2. Achtel 3/4) verbreitet die unaussprechliche, über die Tragödie schwebende Schwüle und Erwartung. Eine von dem Chor der Bläser geschlagene Brücke führt aus dem 1. ins 2. Allegro, in die Auflösung nach F Dur. Ganz austoben konnte ein solcher Siegesrausch nur in der breiteren Form der Symphonie, die Ouverture ist eine Räumlichkeit, welche die Idee sprengt, wie gährender Wein die Reifen vom Faß.

Den Antheil Klärchens an der Ouverture erkläre folgende Zusammenstellung. Wir bewunderten in Madrid das Meisterwerk des Velasquez. Die Einnahme von Breda durch spanische Heeresmacht. Das herrliche, unter dem Namen **Las Lanzas** bekannte Bild, erschien uns als die Apotheose (spanisch **La Gloria**) des Krieges im Kontrast zum Leben, dessen Vertreter, der schöne, hellblau gekleidete Page im Vordergrunde, nicht fehlt. Der in leuchtendes Eisen geschmiedete General Spinola trägt dessen Gewicht so leicht wie der Page seine Seide.

Die ehernen Schritte der spanischen Soldateska, welche Lobe l. c. im **Sostenuto** erkannte (ein Rhythmus in allen Stimmen des Streichquartetts, wie e i n fester Tritt aller Marschirenden), die Eisenmänner mögen dem R a h m e n der Ouverture gelten; der hellblau gekleidete Page, Klärchen, die Verschmelzung von Freiheit und Liebe durch den Dichter, ist das B i l d. Daß d i e s e Liebe die Freiheit selbst ist, für welche der Held in den Tod geht, ist der Kern der Dichtung. Die sprechende Zusammenstellung des verkümmernden Bürgerherzens, der Brackenburgerliebe, mit dem glänzend Adeligen in dem Schicksalsmenschen, läßt Sieger und Besiegte im Publikum eingehen zu dem Thor der Gleichberechtigung. Diesen Sieg feiert die Apotheose der Ouverture, in welcher die Violinen bis in's viergestrichene c klimmen, alle Kreaturen vom Kontrebaß bis in die Pikkelflöte, jubelt.

Die Zeitgenossen wollten hier, wie in der Coriolan-Ouverture, etwas von Cherubinischem Einfluß wissen. Cherubini hatte einen ernsteren Styl als den leichteren, melodiösen Mo-

zartischen Ouverturenstyl geltend gemacht. In der Egmont-Ouverture sprach sich ein Ernst aus, den man in Cherubini zu sehen gewohnt war, das war zu einer Zeit, wo Alles Mozart oder Cherubini war, genug, um an Letzteren zu erinnern. Daß der Ernst in Beethoven Riesenschatten warf, in denen Cherubini nicht mehr aufzufinden ist, daß Coriolan- und Egmont-Ouverturen Weltereignisse sind, Cherubinische Ouverturen die Kataloge um Meisterwerke bereichern, ist in unseren Tagen durch den Triumph der musikalischen Idee in Beethoven entschieden worden.

Den Siegesjubel der Ouverture theilt eine einstimmige Tonfigur (21. und folg. Takte Allegro con brio) welche dermaßen im Geiste kanonischer Themas erfunden ist, daß man erwartet, der Sieg werde die Feuerprobe einer Fuge bestehen müssen. Es gesellt sich aber nur ein wirksamer Kontrapunkt zu diesen unisono vordrängenden Vierteln. Der Komponist konnte keine höhere Idee von seinem Geschmack, von seiner Herrschaft über den kontrapunktischen Styl und über sich selbst geben, als daß er es bei dieser kanonischen Demonstration bewenden ließ, nicht in einem fugirten Satz übergriff, nicht die Würze zur Speise machte.

Die 4 Entreakts sind Einzelouverturen, die den Akten, zwischen denen sie zu stehen kommen, zu gleichen Theilen angehören und deshalb 2 Hauptbewegungen zählen. Der Komponist deutet selbst dies Verhältniß an, indem er die Entreakte mit dem sinkenden Vorhang einfallen und bis zum aufrollenden Fortsetzen läßt, wovon nur Nr. 2 und 3 motivirte Aus-

nahmen machen. Er geht weiter, er verwirklicht die Ansicht der hellenischen Tragödie über die untheilbare Zusammenwirkung aller auf die Handlung abzielender Kunstmittel, in dem er nicht nur bei aufgezogenem Vorhange seine Musik fortsetzt, sondern auch noch, wo es die Situation motivirt, auf der Dominante des eingegangenen Hypttons schließt und dem Schauspiel überläßt, den Faden fortzuspinnen, seine Tonika auszumachen, eine hoch dramatische Intention, welche die Hausordnung tonischer Schlüsse über den Haufen warf (Nr. 1, Nr. 4). Die in der Partitur enthaltenen Schlüsse in der Tonika, wurden von Beethoven zum Zweck von Aufführungen in Konzerten hinzukomponirt.

Die den Entreakts in Arrangements und Konzertprogrammen mitgegebenen, sind aus der Recension in der A. M. Z. (1813) auf dieselben übergegangen; Beethoven selbst bezeichnet nur Klärchens Tod (Nr. 7) und einige Stellen im Melodrama (Nr. 8).

Nr. 1. Andante 2/4 A Dur, 27 Takte, Allegro con brio 4/4 66 Takte. Die Tonalität von A Dur im Andante liebewüthig, im Allegro heroisch. Brackenburgs zerrissenes Herz (1. Akt. Könnt' ich der Zeiten vergessen, da s i e mich liebte, mich zu lieben schien), dann (Allegro) Gährung im Volk (2. Akt).

Nr. 2. Larghetto 3/4 Es Dur, 68 Takte. Wir sehen in der stolzen Figur mit dem Anlauf in 32 Sextolen (4. und folgende Takte) den hochherzigen, vertrauenden Egmont (Wer sich schont, muß sich selbst verdächtig werden, 2. Akt) den

warnenden Oranien (ziemt es sich, uns für Tausende hinzugeben, so ziemt es sich auch uns für Tausende zu schonen) in der von 32 Theilen begleiteten Periode auf der Dominante (Herabstimmung 18. und folg. Takte). Diese Annahme wird dadurch unterstützt, daß die Periode auf der Dominante in Nr. 4. wiederholt wird, nachdem der Held bereits Albas Gefangener ist, was nur die Bedeutung der Folgen der unbeachteten Warnungen Oraniens haben kann. Ein Bild des zweiten, das Schicksal heraufbeschwörenden Akts, schließt Nr. 2 für sich, ohne auf den 3. Akt hinüber zu führen. Der schwungvolle Styl erinnert an das erhabene Adagio der 4. Symphonie.

Nr. 3. Allegro $^4/_4$ G Dur, 4 Takte, mit den Kadenzen der Hoboe, dem einzigen Instrumente, dem Klärchen anzuvertrauen war, Allegretto $^2/_4$ G Dur, 54 Takte, eine himmelhochjauchzend zum Tode betrübte Variation des Liebesliedes: Freudvoll und leidvoll, eine erdentrückte Orchesterphantasie mit jubilirender Hoboe, welche die Worte Klärchens fortsetzt: „so laß mich sterben, die Welt hat keine Freuden auf diese!“ — Die Wonnetropfen des liebreizendsten, von Dichtung erzauberten Geschöpfes, fängt der Künstler in seinem goldenen Becher auf, hoch schwingt er ihn dann bis zum Himmel, indem er seinen Bläsern einen Wink giebt, dort das Unaussprechliche fühlen zu lassen. Aber kaum hat die Freudezitternde den Fuß auf die Erde zurückgesetzt, so wird die Kluft von Freude und Schmerz, vom 3. zum 4. Akt, durch den Marsch überbrückt, der die Geier in die Stadt

führt, deren Klauen die Taube zerfleischen werden. (**Marcia vivace** $^4/_4$ 63 Takte C Dur, C Moll, Bd. 2, S. 358.)

Nr. 4. **Poco sostenuto e risoluto** $^3/_4$ Es Dur, 3 Takte Entsetzensschrei des Chors (Orchesters) über die Gefangennahme des Helden (verminderter Nebenseptimenakkord auf d in der Tonart von Es Dur). Larghetto Es Dur, 19 Takte (siehe Nr. 2) **Andante agitato sotto voce molto ligato ed espressivo** $^6/_8$ Es Dur, 88 Takte. Dieser mit Herzblut für alle Zeiten geschriebene Satz, ist ein wichtiges Hülfsmittel des Erkennens weiblicher Elemente in Beethovenschen Instrumentaltexten. War weibliche Liebe je aufopfernder? Durch welchen Zauber läßt der Komponist fühlen, daß er Klärchen im Sinn hat? — Noch während des unter tausend Liebesängsten hin- und herfluthenden Satzes, tritt Klärchen mit Brackenburg auf, der ihr in der unverbrüchlichen Treue seines Bürgerherzens durch die nächtlichen Straßen folgt (ich liebt' ihn nicht, darf er später sagen. Er war der reiche Mann und lockte des Armen einziges Schaf zur besseren Weide herüber). Der Dialog beginnt mit dem Schluß der Musik (Fagott, 2 Klarinette) auf der Dominante des Hauptton. Wie sinnig war diese Bewegung in der Tonika, aus der Periode auf der Dominante aus Nr. 2, der Erinnerung an die Warnungen hervorgegangen, deren Befolgung Klärchen das Herzeleid erspart hätte! —

Bei aufgezogenem Vorhang wird Klärchens Tod geschildert (lösche diese Lampe still und ohne Zaudern, ich geh' zur Ruhe). Man sieht das Lämpchen auch auf dem unsterblichen Instrumentalblättchen (Larghetto $^9/_8$ D Moll, 37 Takte) Flam-

men — erlöschen (mich scheucht des Morgens Ahnung in das Grab).

Nr. 8 (Melodrama im Gefängniß). Die pizzicato-Leitern durch die Oktaven, auf denen die Erscheinung der Freiheit in den Zügen Klärchens, aus den Wolkendrang (Allegro ma non troppo $^4/_4$ D Dur) unterbricht eine rauhe Tonfigur, vom Komponisten als Egmonts Tod andeutend überschrieben, in welcher man den bevorstehenden Akt der Enthauptung zu erblicken versucht sein kann. Auf diese Intention ist zu beziehen, was wir bei op. 81 a. über Programm-Musik sagten. Die Trompeten deuten auf die für das Vaterland gewonnene Freiheit, bemerkt Beethoven. Jene den Tod Egmonts bezeichnende Tonfigur wird wiederholt, offenbar als Andeutung auf die vollzogene Hinrichtung, durch welche erst der Held den Lorbeer verdienen kann, den ihm die Erscheinung im voraus auf's Haupt drückte. Die Siegessymphonie, wie Beethoven hier nach Goethes Ausdruck das einfallende Allegro con brio der Ouverture bezeichnet, schließt in höchster Einheit den Ring der Tondichtung.

Die Zeitgenossen haben sich gefragt: ob die Lieder (die Trommel gerührt Vivace $^2/_4$ F Moll, freudvoll und leidvoll, Andante con moto $^2/_4$, Allegro assai vivace A Dur) nicht zu opernmäßig komponirt seien? — ob im Schauspiel eine andere Begleitung zulässig sei, als die durch die Situation gebotene? ob, höre man zu dem Kriegslied im stillen Hause in der That Trommel und Pfeifchen, man nicht plötzlich hinausgerissen werde in ein freies Blachfeld, auf

dem Brackenburg und Klärchen in weiter Ferne verschwinden (A. M. Z., 1813, S. 477).

Das gerade ist ja die Aufgabe der Kunst, uns aus dem stillen, engen Hause, das wir Alle bewohnen, hinauszureißen auf das freie Blachfeld, wo Brackenburg und Klärchen, Kummer und Leid, in weiter Ferne verschwinden.

Die Feinde schon weichen
Wir schießen da drein! —

In der luftigen Instrumentation, die der Meister den Strophen verliehen (Bläser, Pauke) öffnet er das Fenster des stillen Hauses und wie Zugvögel, die den Geistesfrühling spüren, schlüpfen wir hinaus auf das Blachfeld, wo geschlagen wird

Welch Glück sonder Gleichen
Ein Mannsbild zu sein! —

Dieses sein Schlachtbildchen mit Schuß und Pulverdampf, hängt sich Beethoven zu dem Uebrigen in den großen Saal aller unsterblichen Künstler, wo die niederländische Schule, in der er diesmal beschäftigt war, ihren Platz hat, und wo immer die leicht Berittenen des Orchesters das Soldatenliedchen anschlagen, da singen alle Weiber der Erde im Chor:

Wie klopft mir das Herz!
Wie wallt mir das Blut!
O hätt' ich ein Wämslein,
Und Hosen und Hut! —

Zur Geschichte der Lieder. Ein großer Tag für das Theater war erschienen, der Egmont sollte in Wien zur Auf-

führung kommen. Die Künstlerin, welche das Klärchen zu spielen hatte, deren Namen wir aus gebotenen Rücksichten verschweigen, schreibt: „A. W. Schlegel fand mich in den ersten Akten gut, in den letzten zu tragisch; Friedrich Schlegel, in den ersten zu naiv, in den letzten vollkommen. Nun hatte Beethoven die Musik zu schreiben. Eine gedrungene Gestalt mit schwarzgrauem zottigen Haar stand eines Morgens in meiner Thür — es war Beethoven. Er hat etwas Burleskes für mich. Singen Sie? war seine Anrede. Ein wenig. Haben Sie's gelernt? — Vier Monate. Nun, das wird was Sauberes sein! Mit diesen Worten setzte er sich an das Fortepiano. Ich legte die **Ombra adorata** von Zingarelli auf. Er sagte: potz tausend! und akkompagnirte mir. Recht, sagte er nach Beendigung, wir wollen sehen. Den andern Tag brachte er die Egmont-Lieder und ging sie mit mir durch. So ist's recht, sagte er nach der ersten Stunde, so müssen Sie's machen. Lassen Sie sich nichts einreden. Bei der Probe wollte der Regisseur die Orchesterbegleitung beseitigt wissen. Beethoven kehrte sich schalkhaft nach mir um und sagte: „nur vorwärts, der ist nicht musikalisch geboren!"

Arrangement. Die Ouverture 9, 10 und 13stimmig, für Janitscharen-Musik, für 2 Pianoforte, für 2 Pianoforte achthändig, vierhändig (10. Arrangement, das Beste von Watts), zweihändig (12. Arrangement, das Beste von Kullak) für Pianoforte, Violine, Flöte und Violoncello von Moscheles. Das Ganze für Streichquartett, für Pianoforte und Violine, vierhändig von Wörner. Die Entreakte mit den

Gesängen zweihändig. Die Gesänge für Pianoforte von Liszt. Rosengeil hat ein verbindendes Gedicht für Konzertaufführungen geschrieben. Mit diesen zuerst aufgeführt den 8. März 1821 in Leipzig. Siehe eine frühere anonyme Dichtung: Beethovens Musik zu Egmont. A. M. Z. 1814, Nr. 13. Liszt, die Egmont-Musik, Neue Zeitschrift für Musik 1854, Nr. 20, russisch von Séroff, Theater- und Musik-Bote, 1856, Nr. 11.

Von den Entreakts Nr. 2 und 3 sagt Stassow. Russ. Theater und M. B., 18. März 1856 (Uebersetzung im Auszug). Man sollte nicht glauben, daß die Musik, insbesondere die Instrumentalmusik, ohne vokale Beihülfe, dem Ausdruck des in tiefster Brust Empfundenen so nahe kommen könne! Mit seinem unschätzbaren Pinsel malt Beethoven im Orchester was er vokal auszudrücken gewiß nicht im Stande gewesen wäre. Der beste Beweis hiervon ist die Klärchenscene im Orchester und dieselbe Intention, dieselbe Melodie in der Arie Klärchens: Freudvoll und leidvoll. Trotz der Identität des melodischen Gedankens lassen sich die beiden Sätze dennoch nicht vergleichen, man sollte glauben, sie seien von zwei verschiedenen Personen geschrieben worden. Die Orchesterscene ist ein vollständiges Bild. Der naive, zauberische Ton der Hoboe vereinigt in sich d a s Klärchen, dessen verschiedenartige Züge über die ganze Tragödie vertheilt sind. Nachdenklich, durch Thränen in einem fröhlichen kleinen Triller lächelnd, hält die Hoboe in ihren Liebesgedanken inne, als blicke sie in die Ferne, auf das nächste Wiedersehen mit Egmont, den wir im

2. Entreakt als das warme Herz, als den feurigen, Beethovensch verklärten Menschen kennen lernten. Was wird aus dem Allen in der Arie? — Schon die in der Arie (A Dur) und im Entreakt (C Dur) verschiedene Tonart ist von Bedeutung. C Dur ist unvergleich naiver. Das Stimmregister der Sängerin mag Beethoven von seiner ursprünglichen Idee abgebracht haben. Nur einmal in seinem Leben schuf er das wahrhaft namenlose Wunder dieses Entreakts, einmal und nicht wieder. Es wäre denn, daß wir in einer der genialeren Solosonaten, in dieser noch so wenig untersuchten, so wenig verstandenen, ihren Kolumbus, ihre Missionaire erwartenden Welt, etwas Aehnliches fänden (ein ächt kritischer Gedanke, in Folge dessen wir den ersten Satz der A Dur-Sonate op. 101 vorschlügen).

Stassow stellt Nr. 2 und 3, denen er billig Nr. 4 beizählen können, eben so hoch als die Schilderung von Klärchens Tod, welche er als eine der vollendetsten Schöpfungen aus der besten Zeit der Jugend Beethovens ansieht. Wir müssen glauben, daß auch die vollendetste Tonmalerei schon darum nicht mit dem Vollendetsten der reinen Instrumentalmusik auf einer Stufe stehen kann, weil letztere das geistig Unbegrenzte, nicht in Worte zu fassende, eine höhere Sphäre der Empfindungswelt begreift. Beethoven dichtete die Egmont-Partitur, als er bereits 40 Jahre alt war. Diese reifsten Mannesjahre des Künstlers darf man aber wohl um so weniger die beste Zeit seiner Jugend nennen, als unter der Jugend

Beethovens die erste Periode verstanden wird, op. 84 hingegen alle Merkmale des Styls der zweiten an sich trägt.

* * *

Op. 85. Christus am Oelberge, Oratorium für Solo- und Chorstimmen mit Orchester (Breitkopf).

Geschrieben in Hatzendorf bei Wien im Jahre 1800 (Ries, S. 75, Schindler, S. 46), erste Aufführung 5. April 1803 (A. M. Z., S. 489, nach welcher notorischen Nachricht Ries zu berichtigen ist, der auch die Aufführung ins Jahr 1800 versetzt). Erschienen Oktober 1811 (Intelligenzblatt der A. M. Z.). Bis dahin hatte das Werk im Manuscript Verbreitung gefunden. Der Verfasser der Worte ist unbekannt.

A. M. Z., Mai 1803, Wiederholung der Kantate (?) Christus am Oelberge (Theater an der Wien). Herr Beethoven ließ sich die ersten Plätze doppelt, die gesperrten dreifach, jede Loge statt 4 fl. mit 12 Dukaten bezahlen. Sein erster Versuch in dieser Art. Ich (der anonyme Korrespondent) wünsche aufrichtig, daß er den Kassen-Gehalt bei dem zweiten Versuche eben so ergiebig, von Seiten der Komposition aber mehr Charakterisirung und einen besser überdachten Plan haben möge. Einer im Ganzen anerkennenden Recension unterwirft die A. M. Z. das Werk erst 1812. Es werden besonders hervorgehoben: die Ouverture (Introduktion, Grave 4/4, Adagio 6/8, Es Moll). Die Arie: meine Seele ist erschüttert (Allegro 4/4, C Moll), der Chor der Engel: o Heil Euch (Allegro 4/4, G Dur), der Marsch (C Dur, 20 Takte), und Chor der Häscher, der Doppelchor (D Dur 4/4 Allegro molto).

Da die Musikidee, deren Entwicklungsstadien in Beethoven wir unsere Untersuchungen weihen, in Tondichtungen auf Worte weniger vertreten ist und Verlagsverhältnisse zu größt möglicher Kürze zwingen, so haben wir uns nicht bei dem Oratorium zu verweilen. Beethoven tadelte sich später selbst, die Parthie des Heilandes zu dramatisch behandelt zu haben, und er hätte viel darum gegeben, sagt Schindler l. c., diesen Fehler verbessern zu können.

Bemerken wir, daß auch das Heiligste einen Ausdruck in der Musik finden kann, aber nur einen namenlosen, geahnten, keinen persönlichen.

In der zwischen Erzählung (Oratorium) und Begebenheit (Drama), mit vorherrschender Neigung für das Dramatische, mitten inne liegenden Tonmalerei, in einer dem Kirchenstyle bis dahin fremd gebliebenen Emancipation des Instrumentalen (Pauken-Solo, das den Seraph in der Beethoven'schen Terzmodulation zur Erde trägt, A Dur, Nr. 2, C Moll, Nr. 1, a untere Terz von c) in dem kleinlichen Mittel verachtenden Beethoven-Ernst, ist op. 85 ein historisch bedeutsames, tondichterisch merkwürdiges Werk, das mehr aus dem Streben des Künstlers nach Universalität, als aus dem Drange der innern Stimme, der Beherrschung der Welt durch die Symphonie, hervorgegangen sein mochte.

In dem in der musikalischen Bibliothek des Grafen Wielhorski in St. Petersburg befindlichen eigenhändigen Skizzenbuche Beethovens, ohne Jahreszahl und Datum (86 fast ganz beschriebene Querfolioblätter zu 16 Notensystemen oder 172

Seiten), gehören ungefähr $^2/_3$ op. 85 an, was man bei der Unleserlichkeit der einstimmig hingeworfenen Gedanken an den stellenweise leserlichen Worten des Textes erkennt, $^1/_3$ sind Instrumentalgedanken wie die Anfänge von Nr. 1, op. 33, Nr. 2, op. 112, Nr 3, op. 31, eine Stelle aus op. 47, eine Andeutung der **Marcia funebre** aus der **Eroica** und fortgesetzte Skizzen des Finale. Da diese **Eroica**-Skizzen dem Oratorium vorausgehen und wir notorisch wissen, daß Beethoven nicht nur im Jahr 1800 mit letzterem beschäftigt war, sondern dasselbe auch in diesem Jahre vollendete, so folgt hieraus, daß die **Eroica** in den genannten Sätzen und das Oratorium Zeitgenossen sind, Beethoven auch wenigstens vier Jahre (1800—1804) wahrscheinlich länger an der **Eroica** arbeitete, da er keine Veranlassung haben konnte, das im Dezember 1804 zur Versendung an Napoleon fertige Werk (siehe op. 55) zurück zu halten, wenn es bedeutend früher vollendet gewesen wäre.

Eine Verwandschaft der musikalischen Idee in der **Eroica** und im Oratorium, im Allgemeinen der Form, scheint darin zu liegen, daß beide Werke auf gleich hoher Stufe in Benutzung der instrumentalen Mittel stehen, ohne daß die Form die selbstständigere Vollendung in prägnanter Kürze und Beschränkung zu eindringlicherer Wirkung erreicht, welche spätere Werke der 2. Periode auszeichnen. Man denke an den lang ausgesponnenen 1. und letzten Satz in der **Eroica** und an die ersten Sätze der späteren Symphonien (an die $^2/_4$ Sätze der 5. und 6. insbesondere) an die gekürzten Finale in der 4.,

6. und 7. Ein ähnliches Verhältniß besteht zwischen den hier und da noch schwülstigen Sätzen im Oratorium und den konzentrirteren Formen der 1. Messe (op. 86).

Arr. Der Klavierauszug (Breitkopf, 1811), den Beethoven durchgelesen haben mag, für Pianoforte ohne Text von Czerny, vierhändig von Richter, für Flöte, Violine, 2 Alt und 2 Violoncello von Bachmann. Im Verlag von Breitkopf wird im Juni 1811 ein Quintett von Beethoven für Flöte, Violine, 2 Alt und Violoncello, op. 85, G Dur, angezeigt. Statt G Dur hat man wohl C Dur zu lesen und jenes Arrangement von Bachmann zu erkennen. Das Oratorium beginnt in C Moll (Arie, Nr. 1), schließt in C Dur (Preiset ihn, ihr Engelchöre). Die Introduktion steht in Es Moll (die Beethoven'sche Terzmodulation, es, obere Terz von c), was auch noch nicht vorgekommen war; in G Dur ist nur die Arie: „Preist des Erlösers Güte!“ und der folgende Chor: „Heil euch, ihr Erlösten.“

* * *

Messe, C Dur (3 Hymnen), für 4 Singstimmen und Orchester, dem Fürsten Kinski gewidmet (Breitkopf). Erschien März 1813, Intelligenzblatt der A. M. Z. Komponirt im Jahre 1807, A. M. Z., 1807, S. 28. Beethoven hat eine neue (?) Messe für den Fürsten Esterhazy geschrieben (Oktober). Der deutsche Text ist ein von Scholz dem Werk später (1822) angepaßter. Schindler erzählt (S. 136), daß Beethoven von demselben auf's Tiefste gerührt, bei dem Op. 86.

Qui tollis ausgerufen habe: Ja! so habe ich gefühlt, als ich dieses schrieb! Es war das erste und letzte Mal, daß ich ihn in Thränen sah, setzt Schindler hinzu. S. 77 giebt Schindler folgende Notiz: Die Messe sei im Jahre 1810 (vergl. Reichardt bei op. 80) in Eisenstadt, dem Sommeraufenthalt des Fürsten Esterhazy, bei dem, wohl zu bemerken, Hummel Kapellmeister war, zuerst und unter Beethovens Leitung aufgeführt worden, worauf der Fürst in gleichgültigem Tone die Worte an ihn gerichtet habe: „Aber, lieber Beethoven, was haben Sie denn wieder da gemacht?" Bei diesen Worten habe Hummel, an der Seite des Fürsten stehend, gelacht, was Beethoven veranlaßt hätte, die Residenz des Fürsten, wo man seine Leistung verkannte und er Schadenfreude an seinem Kunstbruder bemerkt zu haben glaubte, auf der Stelle zu verlassen.

Hummel und ein bei Haydn kleben gebliebener Mäcen waren freilich wenig dazu gemacht, einen Emancipationsversuch dieser Art zu würdigen. Mag die kirchliche Idee auch nicht vollständig in op. 86 zur Anschauung kommen, das Hauptmerkmal bleibt: es ist nichts Triviales in dem vom edelsten Musikfeuer durchglühten, wenn gleich weltlich angehauchten Werke. Keine Tonspielereien wie in den Messen Haydn's, keine galanten Anwandlungen wie in Mozart, heilige Musik wie in den alten Italiänern, wenn auch nicht in der kanonischen Konsequenz dieser Meister. Die Musikidee ist tiefer gegriffen als in op. 85, wenn gleich Beethoven in der Form hier noch nicht an sich selbst kommt, wovon im Kirchenstyle, die den ganzen musikalischen Kosmos in sich begreifende D Dur-Messe (op.

123) die Summe aller Erfahrungen des Tondichters, seines ganzen Wollens und Könnens, das einzige Beispiel ist. Aber näher als im Oratorium kommt sich Beethoven in der Messe. Dies liegt zunächst in den eigenthümlich gekürzten Formen, welche die 2. Periode überhaupt charakterisiren, in dem **Kyrie** im $^2/_4$ Takt (vergleiche das Incarnatus und Benedictus), in dem **Credo** in lebhafter Bewegung (**Allegro con brio**, bei Beethoven sehr rasch, vergleiche op. 62, 67), ein Freudenrausch in der Glaubensüberzeugung; in dem **Agnus Dei**, im breiten Wogenschlag des $^{12}/_8$ Taktes. Diese kühnen, in den Ausführungen indeß nicht hinreichend motivirten Neuerungen, die Beherrschung des Instrumentalen, das Streben, die prägnant kurzen Rhythmen und Formen, wie sie in den Händen des Künstlers, in der Symphonie (der Heimath seines weltbeherrschenden Geistes) bereits über die Tradition gesiegt hatten, allen Stylen theilhaftig zu machen; die Anwendung der Fuge als Würze und Schmuck, nicht mehr um ihrer selbst willen; diese Eigenschaften machen op. 86 zu einem vollgewichtigen Werke der 2. Periode. Auf dem bei op. 85 bezeichneten Standpunkte für unsere Beurtheilung der Vokalmusik, müssen wir uns auf diese Andeutungen beschränken. Eine Recension, die man Hoffmann zuschreiben muß, wofür zum Theil schon der Styl spricht, unterwirft die A. M. Z. das Werk allererst im Juni 1813 (14 Spalten). Der traditionsfreien, oben berührten Neuerungen wird nicht erwähnt, nur vom Sanctus gesagt, es werde gewöhnlich grandios, volltönend, pathetisch; von Beethoven, dem Charakter des Ganzen

getreu, sanft und rührend (in A Dur, a, untere Terz von c) geschrieben. Nicht die Hebel des Schauers, des Entsetzens, bewege Beethoven in seiner Anschauung des Ueberirdischen; die Messe trage den Ausdruck eines kindlich heiteren, auf seine Reinheit bauenden, gläubig der Gnade vertrauenden Gemüths. Es gäbe in dem ganzen Werke keinen Satz ohne Imitationen und kontrapunktische Wendungen, wiewohl keine einzige streng gearbeitete Fuge. Dadurch, heißt es, daß man anfing, sich überall (in allen Stylen) derselben Mittel des Ausdrucks zu bedienen, ist es nun (1813) beinahe dahin gekommen, daß es gar keinen Styl mehr giebt.

Das eben mochte Beethoven gefühlt haben und darum ging er neue Wege. Bevor der große Ideenarchitekt in den beispiellosen Münster in der 2. Messe kommt, giebt er in dieser 1. einen Kirchenbau, der bereits viel Neues hat, im Ganzen genommen aber noch der bürgerlich-kirchlichen Bauordnung angehört.

Arr. Klavierauszug (Breitkopf), für Pianoforte ohne Text bei Breitkopf; von Czerny; vierhändig von Gleichauf; von Czerny.

* * *

Op. 87a. Vierhändige Variationen über ein Thema des Grafen Waldstein (siehe op. 53 und Bd. 1, S. 10), C Dur, komponirt im Jahre 1794, erschienen September 1801, Intelligenzblatt der A. M. Z. noch ohne opus-Zahl. Vier Ausgaben. Ohne Interesse.

* * *

Trio für 2 Hoboen und englisches Horn, C Dur, **Allegro** $^4/_4$, **Adagio cantabile**, F Dur $^3/_4$, **Menuetto** $^3/_4$, **finale Presto** $^2/_4$. Eine Kassation (**Divertimento**) Mozartischer Art für solche Zusammenstellungen, bei festerer Satzbildung und größerem Ernst in der Intention. Erschienen (Simrock) Juni 1807 (Intelligenzblatt der A. M. Z., noch ohne **opus**-Zahl), in dreifacher Gestalt auf einmal (für 2 Hoboen und Fagott, 2 Klarinetten und Fagott, 2 Violinen und Baß) im November 1807 für 2 Flöten und Bratsche. Wahrscheinlich eine bestellte Arbeit, welche 1813 oder später (weil nach **op.** 86) im Katalog aufrückte. Die A. M. Z. 1808, S. 108 sieht das Trio für 2 Hoboen und Fagott (vom englischen Horn ist in der ganzen A. M. Z. keine Spur) für das Original an und meint, die Umkleidungen wären vom fremder Hand. Auf den Titeln ist nichts bemerkt und die Arr. tragen fälschlich die **opus**-Zahlen 29 und 68. Op. 87 b.

Partitur (Heckel) für Violine, Alt, Violoncello, für 2 Violinen und Baß (oder Fagott), für 2 Violinen und Bratsche, für Pianoforte und Violine, vierhändig (Gleichauf), das Adagio für 3 Sopranstimmen ohne Begleitung, auf die Worte: „Schläfst Du, lieb' Bräutchen?“

* * *

Lebensglück (**vita felice**) oder Glück der Freundschaft, deutscher und italiänischer Text für eine Singstimme mit Pianoforte. **Andante quasi Allegretto**, $^2/_4$ A Dur, 65 Takte (Witzendorf, Wien) 4 Ausgaben. Erschienen März 1804 noch Op. 88.

ohne opus-Zahl, vergleiche den Buchstaben n (Vokalmusik, 3. Abtheilung). Ohne Interesse und gewiß aus ältester Zeit.

* * *

Op. 89. Brillante Polonaise für Pianoforte, der Kaiserin von Rußland, Elisabeth, gewidmet (Mechetti, Wien), 4 Ausgaben, C Dur, vierhändig von Czerny.

Schindler, S. 98. Bekannt ist es, daß die Beweise von hoher Achtung, welche Beethoven in den Appartements des Erzherzogs Rudolph von den ihn dort aufsuchenden Allerhöchsten Personen erhielt (Wiener Congreß 1814 — 1815), eben so herzlich als rührend gewesen, wovon eine solche Zusammenkunft mit der Kaiserin von Rußland besonders interessant war, deren Beethoven mit Rührung sich erinnerte.

Das in leichter, aber wirksamer Klavierausstattung geschriebene Stück hat nichts mit der Poesie zu thun, welche Maria Weber über die Form zu verbreiten wußte (Polacca brillante, E Dur), Chopin zur höchsten Blüthe entfaltete. Beethoven hält sich an den Tanz, der den Kongreßbällen gewiß nicht gefehlt hatte. Die Erfindung steht unter der Polacca im Tripelkonzert op. 56, aber weit über der unter dem Namen Polonaise favorite bekannten der Trio-Serenade op. 8.

Ueber die jetzige Bedeutung der Polacca im Klavierrepertoir, die schon unter Webers Hand zum Dithyrambus erwuchs, wie Liszt sagt, kann man nichts Geistreicheres zu Rathe ziehen, als die französische Brochure Chopin (Bd. 1, S. 195 der in deutscher Bearbeitung bei E. Balde erschienenen, gesammel-

ten Schriften, von Franz Liszt), welche eine meisterhafte Geschichte und Würdigung der stolzesten Tanzbewegung, als Ausgangspunkt musikalischer Erfindung, enthält.

* * *

Sonate für Pianoforte, E Moll, dem Grafen Moritz Lichnowski gewidmet. 27. Solosonate (Haslinger), 9 Ausgaben. Erschienen Oktober 1815, Intelligenzblatt der A. M. Z. Op.90.

Arr. für Gesang und Pianoforte. Der 1. Satz von Silcher („wie rastlos unaufhaltsam“), der 2. von Hübner („die Schwalben sind fortgezogen“).

Ein der zu Grunde liegenden Idee nach nicht bedeutendes, jedoch mit bewunderungswürdigen Kunstmitteln hergestelltes musikalisches Angebinde. Man weiß durch Schindler (2. Nachtrag) daß, als Graf Lichnowski die ihm gewidmete Sonate zu Gesicht bekam, es ihn bedünken wollte, eine bestimmte Idee ausgesprochen zu sehen. Befragt, habe Beethoven unter schallendem Gelächter (das dem Genie verwandte Burleske klebte ihm an, siehe op. 84) dem Grafen geäußert: er habe ihm die Liebesgeschichte mit seiner Frau in Musik setzen wollen, der Graf möge nur den 1. Satz: Kampf zwischen Kopf und Herz, den 2.: Konversation mit der Geliebten, überschreiben. Der Graf Lichnowski hatte eine Opernsängerin geheirathet und diese Verbindung war eine glückliche. Die Hindernisse, welche die Familie des Grafen, Bruders des durch Beethoven'sche Dedikationen (op. 1, op. 13) bekannten Fürsten Lichnowski, derselben in den Weg gelegt hatte, waren die Veranlassung zu

den Kämpfen gewesen, die Beethoven, bei seinem vertrauten Verhältnisse zu dem Hause (Bd. 1, S. 23) nicht fremd bleiben können.

Konstruktion. 1. Satz, $^2/_4$ E Moll. Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck (zum 1. Mal deutsche Bezeichnungen, vielleicht um Lichnowski auf ein Programm hinzuführen). Motiv (Vorder-Nachsatz, 1.—16., 16.—24. Takt). Modulatorische Uebergangsgruppe zum Gegenmotiv 25—45. Takt. Gegenmotiv in der Molltonart der Dominante, sechsgliedrig 55.—60. Takt. Figurirt wiederholt 61.—66. Takt. Anhang 67.—81. Takt (Schluß des 1. idealen Theils, ohne Reprise). Mittelsatz 82. — 143. Takt. Rückkehr 144.—167. Takt. Uebergangsgruppe zum Gegenmotiv in der Tonika, 168.—197. Takt. Gegenmotiv in der Tonika, 198.—209. Takt. Anhang, führt über Anspielungen auf das Motiv an das Ende des Satzes, an den unerschütterlich, aber heimlich (pp, letzter Takt) gefaßten Entschluß. 2. Satz, $^2/_4$ E Dur. Nicht zu geschwind und sehr singbar vorzutragen (unverantwortlicherweise in deutschen Ausgaben (!) mit **Allegretto** (!) übersetzt, wie der von Holle und anderen). Gemischte Sonaten- und Rondoform. Der ersten gehören das Gegenmotiv auf der Dominante (H Dur, 60.—63. Takt). Der Mittelsatz 100.—140., das Gegenmotiv in der Tonika 200.—203. Takt. Die Rondoform ist durch die häufige Rückkehr in's Motiv vertreten. Der Satz bricht einstimmig (auf **e**) ab, nachdem er jubelnd (**accelerando**, vorletzte Takte) in die hohen Register gegangen war. Der

Schluß ist die Unterbrechung der Konversation mit der Geliebten durch einen Unberufenen, kein Ende.

Nicht zu Vorspiel und Glänzen am Klavier, desto mehr zu vertrauten Konversationen mit der unsichtbaren Geliebten geeignet. Sonate nannte der Künstler sein Geschenk, weil dieser Name einen guten Klang hat und er dem Freunde nichts Geringeres bieten mochte. Elterlein, der die Schindler'schen Enthüllungen ignorirt, kommt dadurch zu dem Irrthum, in op. 90 ein Beispiel principieller Zweisätzigkeit zu sehen, welche letztere nur eine zufällige ist, da nur die durch das Programm bedingten zwei Momente gegeben sein konnten.

Nicht orchestrale Vorstellungen führten Beethovens Hand wie in op. 81. In op. 90, einem konkret gedachten, von dem **Adieux** nicht wesentlich verschiedenem Sujet, geht die Vorstellung nicht über das intime Instrument hinaus. Den Antheil des Malers mögen folgende, uns zugegangene Worte einer sinnig fühlenden und kritisch verstehenden Wiener Kunstfreundin schildern, bleibt das menschliche Gefühl doch das höchste in allen Dingen.

„Unwillkürlich stand das Bild vor mir, als tändle der Meister mit etwas. Der Löwe, wie er mit der Liebe spielt! Im 1. Satz scheint er mitleidig das arme Ding anzublicken, schüttelt ein wenig die Mähnen, im 2. ruht er behaglich, während das liebe Ding ihm eine anmuthige Weise singt. Unbegreiflich, wie er zu fassen wußte, wie die Andern lieben. Wie klingt es so anders, wenn er uns von seiner Liebe erzählt, im Cis Moll-Adagio, in op. 31 (D Moll), in

op. 57. Es schauert uns in der Tiefe und Schwindel ergreift uns in der Höhe!"

Marx (Bd. 3, S. 253) ist das Motiv des 1. Satzes ein Beispiel der erweiterten Periode das Gegenmotiv, ein Beispiel ungewöhnlicher Modulation, welche dadurch gerechtfertigt sei, daß mit dem Grunde die Regel wegfalle, welche in F Moll die Parallele As Dur als nächsten Modulationsmoment nur deswegen aufstelle, weil gewöhnlich der Inhalt der Kompositionen nicht das tiefere Düster von Moll auf Moll fordere oder zulasse. Der Seitensatz (S. 277) erscheine im Verhältniß zum Hauptsatz von geringer Entwickelung, beiden Momenten sollte und durfte indeß kein größerer Raum gestattet werden, weil das Männlichere, Würdigere und zugleich Tiefere sich zu fest in der Hauptparthie ausgeprägt hatte, als daß es sich durch leidenschaftliche Hingebungen der Seitenparthie hätte aufwiegen lassen dürfen. Die Hauptparthie habe diesmal 54, die Seitenparthie 27 Takte.

Marx rechnet die Seitenparthie vom 55. Takt, vom Auftreten der Kantilene (Gegenmotiv). Das ist 10 Takte zu wenig, denn zu der Seitenpartie, welche wir als vom Gegenmotiv abhängig, Gegenpartie nennen wollen, gehört nicht nur das Gegenmotiv, sondern der ganze Abschnitt, welcher in der Dominante (Moll, Dur) des Hapttons, oder, wie wir ausnahmsweise in Beethoven gesehen haben, in der Terz (kleinen, großen, unteren, oberen) des Haupttons modulirt, nach vollbrachtem Mittelsatze (im Wiederholungstheile) in den Hauptton (Tonika) gekleidet, auftritt.

Die Gegenpartie im 1. Satz von op. 90 beginnt mit dem 45. Takt, wo die Modulation (H Moll) ausgesprochen ist, und zählt 37, nicht 27 Takte.

Es ist bemerkenswerth, sagt Marx weiter, daß jenes Verhältniß der Haupt- und Seitenpartie sich in größerem Verhältnisse wiederholt. Der 1. Satz ist dem zarten, innigen aber hinschmachtenden Finale eben so machtvoll überlegen wie in ihm die Haupt- der Seitenpartie. Es konnte nicht anders sein.

Wollte man fragen, warum es nicht anders sein konnte? — so antwortet das op. 90 zu Grunde gelegte Programm: „weil der Mann zu Entschluß und Entscheidung zu kommen hatte, nicht das durch die Gegenpartie und im Rondo vertretene weibliche Element, dessen Besitz sich der Mann zu gewinnen hatte."

Verzeichnen wir das bei Marx aus thematischen Untersuchungen für die Idee hervorgegangene, dieser so nahe kommende Resultat, als einen Beweis der Möglichkeit den, Instrumentaltexten überhaupt, zu Grunde liegenden Ideen auf die Spur zu kommen (vergl. op. 84). Ohne die Nachricht bei Schindler zu kennen, ergeben sich Marx äußerliche Umstände aus innerlichen Gründen, erklärt er aus letzteren auch noch die Abwesenheit eines Mittelsatzes (Adagio) wenn er bei Gelegenheit der ungewöhnlichen Gestaltungen der Sonate (S. 324) sagt: „was ein Adagio hätte aussagen können, ist in dem tief gefühlten ersten Satze mit aller Energie eines ersten Allegro und aller Innigkeit eines Adagio schon zur Sprache gebracht.

Grundfalsch urtheilen die Zeitgenossen. A. M. Z., 1816, S. 61 (Auszug). Nähert sich den 2 Sonaten op. 14 (wo ist in op. 14 etwas von der festen, ächt Beethovenschen Satzbildung von op. 90?). Eine der einfachsten, melodiösesten, ausdrucksvollsten und mildesten. Etwa 2 Stellen abgerechnet, eine der leichtesten (?), verlangt aber, was Seele des Ganzen betrifft, alle mögliche Sorgsamkeit.

Unter den 2 Stellen mag die Begleitung des Gegenmotivs im 1. Satz, in Dezimen- und Oktavensprüngen rascher Sechszehntheile, bei unbequemster Fingerlage, gemeint sein; Stellen, die für das Samenkorn des modernen Bravourspiels gelten können; nur ein feines Virtuosenspiel wird überhaupt op. 90 die richtige Färbung verleihen.

* * *

Op. 91. Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria (21. Juni 1813) für Orchester, dem Prinz-Regenten von England (Georg IV.) gewidmet, bei S. A. Steiner, März 1816 erschienen.

Arr. Neunstimmig, für Streichquintett, für Pianoforte, Violine und Violoncello, für 2 Pianoforte, vierhändig, zweihändig. Diese Arrangements mögen von Beethoven durchgesehen worden sein, da sie alle zu gleicher Zeit bei Steiner erschienen, Intelligenzblatt der A. M. Z., März 1816. Der thematische Katalog von Breitkopf nennt Haslinger als den Verleger. Haslinger mag später das Eigenthum erlangt haben, die Anzeige von Steiner (siehe op. 92, 93) in der A. M. Z. ist eine zweifellose Quelle.

Die Vittoria-Musik, eine Militairsymphonide (siehe die Pastoralsymphonide op. 68) ist als das bei weitem werthvollste Werk der instrumentalen Gelegenheitsliteratur zu verstehen, nicht für sich und nach Beethovenschem Symphoniemaaßstab. Der Komponist überschreibt in seiner lakonischen Weise die beiden Abtheilungen: Schlacht, Siegessymphonie.

Einleitung. Trommeln und Trompeten (englischer Seits, welche, als die obsiegende, zuerst kommt) **Rule Britania** (einer Schlacht verwandter als **God save the King**) **Marcia** 2/4 Es Dur (**fl. piccolo, clarino, corn., fag.**), 1. Harmonie (Bläser, wie sie zu Felde liegen, Saiteninstrumente, als Lebenszeichen des Orchesters in den letzten 8 Takten). Trommeln und Trompeten französischer Seits. **Marlborough**-Lied, **Marcia** 6/8 C Dur (Instrumentation wie oben, mit Zugabe der leichtsinnigeren französischen Hoboe). Durch die Nationalgesänge vertreten, stellen sich die Heeresmächte auf, plastisch wie im Militairspiel, Schlachtordnungen mit Marken bezeichnet werden. Der von den Zeitgenossen (A. M. Z., 1814, S. 75) diesem Anfang **medias in res**, vorgezogene einer Schlachtmusik Winters für 5 Orchester, in denen in München 300 Musiker spielten, ein Adagio in Moll mit langsam fortschreitenden Harmonien, auf die ein Chor eintritt; ist mit Winter vergessen. Beethoven schlägt noch seine Schlacht. Sein Tongemälde entflammt mit dem Schlacht überschriebenen Allegro, 4/4 H Dur, dann **Meno Allegro** 3/8, C Dur. In der Schlacht wirken 4 Hörner, 4 Trompeten, 3 Posaunen, 2 Kanonenmaschinen, 2 Ratschen (Kleingewehrfeuer) das Orchester und 2

Harmonien (kl. Bläserchöre). Die Streichinstrumente fällen dann **unisono** das Bajonett zum Sturmmarsch (**Allegro** 4/4, **alla breve**, As Dur). Diesen Eisentritten weichen die französischen Linien. Was dem Verderben entgeht, flüchtet in eine Sechsachtelbewegung (Andante), welche das aus C Dur nach H Moll versetzte **Marlborough**-Lied ist, dessen früher schwellende Viertel hier in gebrochenen Achteln umherliegen, während zu den sonst gleichen Achteln ein in Mitte jeder Gruppe hinkendes Sechzehntheil kommt. Dies Verscheiden des französischen Schlachtgesanges ist die Niederlage der französischen Fahnen. So behandelt das Genie Rohstoffe.

2. Abtheilung: Siegessymphonide (D Dur, **d**, obere Terz von **h**, Schlacht, Verklingen des **Marlbourough**-Liedes) **Allegro ma non troppo** 4/4 (**Intrada**) **Allegro con brio** 4/4 **alla breve**, unterbrochen von der Nationalhymne **God save the King**, in der Instrumentation verklärt (Clarinette, Fagott, Saiteninstrumente, **pizzicato**, **Andante grazioso** 3/4 B Dur, **b**, untere Terz von **d**). Nach der Rückkehr der Allegro-Strömung in D erscheint die Hymne in höherer Stimmung (**Ob., Fag., Corn., Tempo di Minuetto**, 3/4 D Dur). Auch dem aus der Hymne hervorgehenden Finale (Allegro, 3/8 D Dur) liegt erstere in glänzend kontrapunktischer Behandlung zu Grunde. Zwei 2. Violinen ergreifen fest das Thema (**per diminutionem**, Achtel) g e g e n eine durch zwei 1. Violinen aufgestellte, gangartige Figur, worauf das Thema als **dux** und **comes** in allen Stimmen frei figurirt wird und vom leisesten Säuseln zum Jubelsturm anschwillt, der das Werk schließt.

Nicht an die Bataillenkomponisten *) hat man zu denken. Beethoven giebt ein von geläutertem Geschmack empfangenes genial in's Leben gerufenes Instrumentalbild, dessen nächste Veranlassung nothwendig an Interesse verloren hat, in jenen Tagen der durch Napoleon geschaffenen Kriegspoesie, lebendig war.

Entstehung. Beethoven hatte im Jahre 1812, also vor der Schlacht bei Vittoria, für die Panharmonika des Mechanikus Mälzel eine Schlacht-Symphonie (wie er das Stück nannte) gesetzt, Mälzel Beethoven aufgefordert, dieselbe zu instrumentiren. Letzterer, längst mit dem Plane umgehend, eine große Schlacht-Symphonie zu schreiben (Schindler, S. 90 und folg.) schritt zur Ausarbeitung des ganzen Werkes. So entstand in wenigen Monaten, wie aus dem Datum der Schlacht bei Vittoria und der 1. Aufführung der Musik folgt (bei Beethoven ungewöhnlich), die Vittoria-Partitur (siehe über den Proceß mit Mälzel, Bd. 1, S. 37 und folg.).

Erste Aufführung. Im Universitätsgebäude in Wien am 8. und 12. December 1813, zum Besten der unter dem Oberbefehl des Generals von der Kavallerie, Grafen von Wrede,

---

*) Dussek, Steibelt (Combat naval pour P., V., Vcelle et gr. Tambour.). Geschichte des Wiener Aufgebots (Kauer) mit Ueberschriften wie: Austheilung der Medaillen. Neubauer (der das Fagott als Unteroffizier Rapport abstatten läßt). Das ausgesprochenste curiosum ist Haslinger: Ideal (!) einer Schlacht für P. mit den Ueberschriften: wie der Feind einen großen Fehler begeht, dieser benutzt wird; wie die Ideen des Feldherrn sich durchkreuzen; Befehl zur Wegnahme mehrer Schanzen.

in der Schlacht bei Hanau, invalid gewordenen österreichischen und baierischen Krieger (A. M. Z., 1814, S. 70). In einem durch Schindler erhaltenen Danksagungsschreiben an die Mitwirkenden in den Konzerten, sagt Beethoven: „Mir fiel die Leitung des Ganzen zu, weil die Musik von meiner Komposition war, wäre sie von einem Anderen gewesen; so würde ich mich eben so gern wie Herr Hummel an die große Trommel gestellt haben, da uns alle nichts als das reine Gefühl der Vaterlandsliebe und des freudigen Opfers unserer Kräfte, für diejenigen, die uns so viel geopfert haben, erfüllte."

Von seinem in der **Eroica** ausgesprochenen Enthusiasmus für Napoleon war Beethoven zurückgekommen. Er feiert in op. 91 einen glücklichen Soldaten, keinen Helden (Bd. 2, S. 358). Das besagt die viel verwandte, in der **Eroica** fehlende Pikkolo-Flöte. Herr Schupanzigh, schreibt er weiter, stand an der Spitze der ersten Violine; Herr Spohr und Herr Mayseder wirkten an der 2. und 3. Stelle mit, und der erste Hofkapellmeister (so nennt der Welt-Kapellmeister, Salieri) gab den Trommeln und Kanonaden den Takt.

Nachdem op. 91 vielen Beifall in London gefunden hatte und Beethoven trotz der Widmung an Georg IV. nicht einmal einen Dank erhalten hatte, äußerte er: Der König hätte ihm wenigstens ein Schlachtmesser oder eine Schildkröte verehren können. Ein Brief Beethovens an den König, den Ries durch einen Pagen des Letzteren behändigen ließ, der Beethovens Kompositionen liebte (!) weil die österreichische Ge-

sandschaft denselben nicht bestellen wollte, blieb ohne Antwort (Ries, S. 108, 155). Vergl. op. 92 und 93.

* * *

Siebente Symphonie, A Dur, dem Grafen Moritz Fries gewidmet (vergl. op. 23, 24, 29), S. A. Steiner, nicht Haslinger, wie der thematische Katalog von Breitkopf angiebt (Intelligenzblatt der A. M. Z., März 1816). Für Harmonie (neunstimmig), für 2 Violinen, 2 Alt und Violoncello, für Pianoforte, Violine und Violoncello, für Pianoforte vier- und zweihändig. Diese Arrangements wurden vom Komponisten revidirt, wie die Steinersche Pränumerationsanzeige besagt; das vierhändige Arrangement ist der Kaiserin Elisabeth von Rußland gewidmet. Für Pianoforte, Violine, Flöte und Violoncello von Hummel, für 2 Pianoforte, für Pianoforte vierhändig von Czerny, Mockwitz, zweihändig von Hummel, Kalkbrenner, für Virtuosenspiel von Liszt, zwei- und vierhändig von Markull, für 2 Pianoforte achthändig. Das Allegretto für Pianoforte und Physharmonika von Lickl, für Gesang und Pianoforte von Silcher auf die Worte: „wiegt ihn hinüber," von Hübner auf die Worte: „hoch auf dem alten Thurme." Op. 92.

Siehe op. 93.

* * *

Achte Symphonie, F Dur, ohne Dedikation, Steiner, nicht Haslinger (siehe op. 92). Op. 93.

Arrangirt für Harmonie (neunstimmig), für 2 Violinen,

2 Alt und Violoncello, für Pianoforte, Violine und Violoncello, für Pianoforte vier- und zweihändig, unter Beethovens Revision. Für 2 Pianoforte, für 2 Pianoforte achthändig, für Pianoforte vierhändig von Czerny, zwei- und vierhändig von Markull. Das Allegretto und Minuetto für Virtuosenspiel von Schulhof (6 Transcriptions).

Aeußere und innere Gründe bezeichnen op. 92 und 93 als ein Doppelgestirn, die Form als Uebergang von der freien symphonistischen Idee zum Besitz in der Freiheit (3. Periode).

Zum ersten Male in der Symphonie, ersetzen Intermedien (Allegretto Bd. 2, S. 121) den gebräuchlichen Mittelsatz langsamer Bewegung (Adagio, Andante, vergl. op. 59, Nr. 3, op. 70, Nr. 2, op. 95). Die Grenzen solcher, durch den beweglicheren Gehalt des Ganzen motivirten Intermedien sind die der Erfindung die Grenzen des alten Mittelsatzes die der Form. Eine Weiterbewegung ins Unendliche, wie man sieht.

Aeußere Gründe für den inneren Zusammenhang sind, daß die Symphonien zu einer und derselben Zeit entstanden, durch Beethoven selbst, zusammen aufgeführt wurden — op. 92 mit op. 91 (8, 12. December 1813, Januar 1814) op. 93, im Verein mit op. 91 und 92 am 27. März 1814 (A. M. Z. 1814, S. 70, 132, 202). Nicht einmal im Verkauf wurden die Symphonien getrennt, nachdem dieselben auf Pränumeration zusammen erschienen waren (A. M. Z. 1816, S. 357). Schon dieser Umstand läßt darauf schließen, daß sie sich in den Augen des Komponisten ergänzten.

Die 8. Symphonie entstand im Sommer 1812, die 7.

später, was aus der im Ganzen der 8. überlegenen, umfassenderen Erfindung folgte, wenn nicht Schindler (S. 86) ausdrücklich angäbe, die 7. sei im Winter 1813 im Pasqualatischen Hause (Bd. 1, S. 54) geschrieben worden. Bei der Art Beethovens zu arbeiten, möchte richtiger der Sommer 1813 anzunehmen sein, da die Symphonie bereits am 8. December desselben Jahres zur Aufführung kam, und Beethoven gewiß viel zu feilen fand. Daß der 1. Satz dreimal von ihm komponirt wurde, behauptet Berlioz ohne Angabe einer Quelle (**Débats** 11 **Août** 1852).

Man hätte wirklich Mühe sich vorzustellen, das auf einem fertigen Thema beruhende, erst in der Behandlung zu einem Wunder erwachsene Allegretto; die kurz gehaltene, wenn auch noch so hoch stehende Minuett der 8. Symphonie, seien jünger als das unaussprechlich erfindungsreiche Allegretto und großartig in die Breite gehende Scherzo der 7., während das umgekehrte Verhältniß so viel natürlicher ist. Daß Beethoven, und unter besonders bedeutsamen Umständen (siehe op. 91) der 1. Aufführung der 7. Symphonie, den Vorzug vor der 8. gab, überhaupt viel auf die 7. gegeben zu haben scheint, die er noch im Frühling 1815 wiederholt, wie keine andere, aufführte (Schindler, S. 99) ist nicht weniger bezeichnend und ließe allein, bei der Künstlern natürlichen Vorliebe für ihre jedesmalige letzte Schöpfung, die 7. Symphonie als die spätere erkennen. Zählte doch einmal (ein ganz analoges Verhältniß) die 6. als die 5. und rückte erst später um eine Zahl weiter (siehe op. 68).

Die 7. und 8. Symphonie fallen in die durch weltumstürzende Begebenheiten militairisch charakterisirte Zeit von 1812 und 1813, deren Rückwirkungen nicht ohne Folgen auf die Ideen eines den Erlebnissen des Tages lebhaft folgenden Feuerkopfes wie Beethoven sein konnten. Es kann da nicht gewagt sein, anzunehmen, daß die in einer so bedeutungsvollen Zeit immer wieder von Beethoven mit der Vittoria-Musik zur Aufführung gebrachten beiden Symphonien, jener Militairsymphonide (siehe op. 91) verwandte Vorstellungen enthalten, Ideen von Macht, Glanz und Kriegsglück; in des Komponisten Sinn mit der Vittoria-Musik, eine Militair-Trilogie ausmachten. Man vergegenwärtige sich das in zwei Lager getheilte Europa — den Angriff und Wiederstand, Napoleon und Alexander. Eine solche Zeit beherrschte unabweislich die Gebiete des Geistes. Alle von der Kriegspoesie jener Tage berührten Verhältnisse des Lebens waren dem Dichter potenzirt gegeben. Militairische Bilder malt er, wo Alles militairisch geworden war. Die Symphonie (7.) wird der Kaiserin von Rußland gewidmet, schreibt er Ries (siehe diesen S. 138) nach London. Der große Konsul, der Held der **Eroica**, war mit dem Kaiser in Napoleon, für Beethoven zu Grabe gegangen; im Lager des Widerstandes schreibt er instrumental die Geschichte des Tages; die durch das Kriegsgetümmel gesteigerte Stimmung der Geister, ist die seinige im ersten und letzten Satz der 8. Symphonie; Begeisterung in der Wehr gegen den gallischen Uebermuth, beseelt den ersten und letzten der siebenten, in beiden sind die Bilder Komplexe

in denen das Einzelne der Erscheinungen: Abschied, Wiedersehen, Rüstungen, Siege, Feste aufgehen.

Die 7. Symphonie.

Eine der glanzreichsten und zugleich viel umfassendsten Leistungen in den Künsten überhaupt. So kräftig, so glänzend wurde die Tonart von A Dur noch nie behandelt.

Poco sostenuto $^4/_4$ A Dur, 62 Takte. Zu einer, von Zuschauern gefüllten Plattform, wo die Parade vor dem Monarchen Statt zu finden hat, strömen dicht gedrängt die glänzenden Truppen herauf. Die Pfeifer (Hoboen 23. und folg. Takte) lassen eine Marschweise ertönen, die durch die ganze stolze Introduktion geht.

Vivace $^6/_8$ A Dur (1. Theil, 113 Takte, 2., 274 Takte von diesem 102 Mittelsatz). Idealisirte Marschrhythmen in fortgesetzten punktirten Achtelgruppen, welche die Entzückungen des Sieges antizipiren. Das marschartig hüpfende Gegenmotiv (72. und folg. Takte) Fortsetzung der aus der Introduktion hervorgegangenen, das **Vivace** eröffnenden Achtelfigur. Modulation normal, aber mit voraufgehender Gruppe in Gis Moll (im 2. Theil in Cis Moll). Der kantabele Integral des Satzes ist das Motiv (5. und folg. Takte). Zwei Takte Pausen am Schluß des 1. Theils, um vom ff in's piano des Anfangs zurück zu gehen (Reprise). Wiederholung dieser Intention um den Mittelsatz pp auf der punktirten Achtelfigur des Anfangs zu betreten (2. Theil, 3. und folg. Takte). Der Mittelsatz, eine kaum in Beethovens thematischer Riesenstampfe,

erlebte That, zu der die specifisch leichte Achtelsfigur aus dem Motiv (3 Noten!) so wenig geeignet schien. Nach der Rückkehr aus dem Mittelsatz in's Motiv tritt die Hoboe episodisch in D Dur mit dem Motiv auf. Die Hoboe ist ein pastorales Instrument; ist sie nicht eben sowohl ein gut militairisches und hießen die Regimentspfeifer nicht einmal Hoboisten?

In dem von Bläsern (Hoboe, Klarinette, Horn, Fagott) ein- wie ausgeläuteten Allegretto ($^2/_4$ A Moll, A Dur) erkennen wir mit Séroff das aus der Ferne allmählig in die Scene vorrückende Aufgebot. Von der Musik an der Spitze des Zuges ist (wie immer bei Musik in der Ferne) anfänglich nur der Baß zu unterscheiden. Die Gestaltung gewinnt an Körper, je näher sie kommt.

Wehmuth des Abschieds von den scheidenden Kriegern im A Dur-Sätzchen (Gegenmotiv). Das weibliche Element, wie es keiner Vorstellung fehlen darf.

Und sollt' ich einst im Siegerheimzug fehlen:
Weint nicht um mich, beneidet mir mein Glück! —

Vollständig erklingt der Auszugsmarsch auf dem ff aller Stimmen, in den Bläsern bei hervortretender erster Geige, zur energischen Triolenbegleitung von Alt, Violoncell, Baß, welche die 2. Violine, Pauke und Trompeten unterstützen. Die Trompeten geben insbesondere dem Satz eine militairische Färbung. Nach einem würzigen Fugato über dem Motiv, das den Höhepunkt des Trennungsschmerzes (3. und letzter A Dur-Satz) vorbereitet, zerfließt das Bild vor unsern Augen, wie es ent-

stand, in einem lang gezogenen Ton, derselben in der Ferne verschwindenden Bläser.

Presto $^3/_4$ F Dur (Terzmodulation, f untere Terz von a — auch die Pauke ist in der Terz gestimmt und die Schlüsse der ersten Theile gehen auf A Dur hinaus). Ein Rasttag der Ausgezogenen im Dorf, dessen Bewohner die Gäste mit Tanz bewirthen. Daß die Soldaten mitmachen, sagt der marschartige 3. Theil (**Presto meno assai** D Dur).

Allegro con brio $^2/_4$ A Dur. Jubelrückkehr zur Heimath. Es geht so hoch her, daß man den geschlagenen Schlachten selbst beizuwohnen glaubt. Der trutzige Mittelsatz (2. Theil) machte einem ersten Allegro Ehre und ist wieder einer der erstaunlichsten der Gesammtliteratur. Dem in den ersten Geigen hin- und herrollenden Motiv (ein rechter Soldatenschubs) ist eine auf die schlechten (2.) Takttheile fallende synkopirte Begleitung in Bläsern und Bässen mitgegeben, welche einheitlich an den Auszug, an das in den Hemmschuh gelegte, im Trio des Scherzos nachschleppende Horn, eine durch den Kontrast humoristische Intention, erinnert. Nach der Rückkehr aus dem Mittelsatz in's Motiv, geht es an die beispiellosen Konstruktionen auf wechselnden Orgelpunkten. Wie er von einem Grundanker zum anderen, sein Orchester wie ein Schiff hin- und herschaukelt, bevor er den Schwerpunkt e (Dominante) festhält! Gleichsam eine Pendelbewegung mit der Ausgangsnote in der Mitte. Das e wechselt mit dis in gleichem Werth (Viertel) durch die tonale Ueberlegenheit von e als Dominante ist das dis aber nur eine charakterisirte Betonung (Appoggia-

tur) das e, eine abermalige Fortsetzung des im Trio des Scherzos nachschleppenden Horns (98.—39. Takt vor Schluß, wovon 21 Takte Orgelpunkt auf e). Das kocht, braust und stürmt bis auf den Stoß der Septime in allen Bläsern gegen das a in Pauke und Horn (38. Takt vor Schluß), Alt und Bässe gehen dazu in Terzen hinunter, die Geigen in Terzen hinauf (in Erinnerung der Terzentreppen im poco sostenuto) denn bei Beethoven geht nichts verloren; über diesem Getümmel schweben alle Bläser unisono mit g (Septime von a).

Séroff (Pantheon März, 1852) erblickt in diesem Ausgang des großen Orgelpunktes auf den Septimenstoß, den Kriegsschrei eines Heeres in Mitte der Schlacht. Ohne dem Verdienst Séroffs, den militairischen Charakter der Symphonie zuerst nachgewiesen zu haben, zu nahe zu treten, wird man die Stelle als den Kulminationspunkt des ländlichen Siegesfestes in Erinnerung der Schlacht verstehen können. Eine Schlacht wäre hier nur unvollständig vertreten und Beethoven, der sich nie wiederholt, hatte bereits eine solche vollständig in op. 91 gemalt.

Nach erklimmter Septime geht es herunter; der Soldatenschrei wird noch einmal gehört (22. Takt vor Schluß), der Satz bricht in sich zusammen. So hoch gespannte Freude konnte nicht währen.

Wenn ein Zweifel über den militairischen Charakter des Satzes bliebe, der sehe sich das in Sexten trotzende Thema an, das, von den Geigen akkordisch begleitet, in den Bläsern auftritt, eine so große Wirkung macht, und noch gegen Schluß

über den Orgelpunkt auf e, zum Freudenschrei auf der Septime führt. Das abermals marschartig hüpfende Gegenmotiv (65. Takt und im 2. Theil) die Rucke auf den schlechten Takttheilen dabei, sind so recht der Ausdruck soldatischen Uebermuths im heimathlichen Dorfe nach gethaner Arbeit. Modulation in Cis Moll (cis obere Terz von a) im 2. Theil in der Tonika.

Wir geben der von Séroff angeregten, einheitlicheren und rationelleren Erklärung der tageshellen, herrlichen A Dur-Symphonie, durch militairische Vorstellungen, den Vorzug vor unseren früheren Ansichten über dieselbe (Bd. 2, S. 55, 357). Möge der Leser daraus erkennen, daß es uns um die größtmögliche Wahrheit auf dem schwierigen Felde der Interpretation, nicht darum zu thun ist, eine Meinung zu vertheidigen. Wir haben keinen Augenblick angestanden, die bessern Ideen Séroffs mit äußeren Gründen und Ausführungen im Einzelnen, geltend zu machen.*)

---

*) Wenn Oulibischeff (S. 225 der Schmähschrift) im 1. Allegro den Marsch der Garnison zu Krähwinkel von 20 Invaliden und 3 schwindsüchtigen Hoboisten erblickt, so mag das auf die Krähwinkler-Aufführung des Werks in seinem Hause, in Nischnei-Nowgorod passen, j'ai fait éxécuter, chez moi (!), devant un auditoire d'environ cent personnes, les symphonies (!). Quelques uns venaient me demander de qui était la musique. Die letzten Worte sind besonders beißend gemeint. Diese dilettanti primitifs, wie Oulibischeff die Gäste seiner Beethoven-Gelage nennt, waren klüger wie er glaubt. Sie sahen Garnisöner vor sich und ihr Wirth hatte ihnen Beethoven versprochen! — Im Finale findet Oulibischeff den Kumulus zweier

Die Tempi. Als die Symphonie im Winter 1829 vom Pariser Konservatoir-Orchester studirt wurde, war Habeneck über den Ausdruck des Motivs im Finale, unschlüssig. Es ließ dasselbe vielfach in graziös leichter Bogenführung hinstellen, ohne zufrieden zu sein. Der in Rußland unvergeßliche Graf Michael Wielhorski (Bd. 2, S. 294) wohnte damals zum Erstaunen des berühmten Orchesters den Proben bei und entschied Habeneck für den stürmenden Ausdruck, der sich erhalten hat und der einzig richtige ist.

Bekannt ist der Streit Spohrs und Schindlers über die Tempi in des letzteren Biographie (18 Seiten Auszug). Beethoven, sagt Schindler, wollte keine übereilte Bewegungen des 2. und 3. Satzes. Die in der Einleitung aus der Tiefe aufsteigenden Gänge sollen sich langsam und majestätisch erheben, nicht in dünne Konzert-Passagen ausarten. Worte Beethovens, der anstatt des alla breve im sostenuto, 4 Takttheile angegeben wissen wollte (das alla breve ist überhaupt aus den Partituren verschwunden). Beethoven veröffentlichte 1817 (A. M. Z.) eine Metronomisirung seiner Symphonien

Tonarten (E Dur! und Cis Moll 12. und folg. Takte vor Schluß des 1. Theils). Er sagt, wie von Schrot mit dem etwa hier nach Sperlingen geschossen worden wäre, on reçoit simultanément dans l'oreille ut dièze (pédale) ré dièze, fa dièze, sol dièze (note de passage) la, si et si dièze (S. 241). Oulibischeff kennt nicht den Terz-Dezimenakkord auf cis mit h vor a als Vorhalt, und für diese seine Unkenntniß macht er Beethoven verantwortlich. — Ad absurdum geführt wurde Oulibischeff von Selmar Bagge, Wiener Monatschrift f. Th. u. M. 1857 S. 527, früher von Séroff.

(1.—8.). In der mehre Jahre nach seinem Tode bei Haslinger (früher bei Steiner) erschienenen Partitur der siebenten, finden sich abweichende, von Beethoven später ermäßigte Bestimmungen: Das Viertel im **sostenuto** gleich 63 (statt 69), im **Vivace** gleich 100 (statt 104), im Allegretto gleich 88 (statt 70), im Presto die ganze Note gleich 116 (statt 132), im **Presto meno assai** gleich 80 (statt 84), im Finale gleich 80 (statt 72). In seinen letzten Lebensjahren habe Beethoven das Viertel im Allegretto gleich 80 angegeben und den Satz (für das Tempo) als **Andante quasi Allegretto** in den Notatenbüchern, im Besitz Schindlers, benannt; 88 sei somit ein Schreib- oder Druckfehler. Schindler selbst habe Beethoven das Viertel gleich 72 bezeichnet, den Trost (?) verheißenden Dur-Theil bewegter nehmen lassen. Von dem Schluß des Allegretto sagt Schindler, die zwischen Blase- und Streichinstrumenten getheilten Phrasen, flüsterten sich gleichsam schmerzlindernd zu: Friede sei mit Euch, stille, stille! — Leider sagt er nicht, ob er darüber etwas von Beethoven gehört hat.

Die 8. Symphonie.

Sie ist den späteren was die vierte den früheren. Unterordnung des phantastischen Elements unter das thematische (siehe **op. 60**). Wirkung der Theile (Sätze) im Ganzen. In dieser objectiveren Richtung und größeren Enthaltsamkeit von dramatisch plastischen Effekten, die liebenswürdigste der zweiten, im großen Beethovenschen Symphoniestyl geschriebe-

nen Gruppe **Eroica**, C Moll, Pastorale) wie die siebente die glänzendste.

Allegro vivace e con brio 3/4 F Dur (Reprise). Ein Ballfest bei Hofe. Idealisirte Polonaise nicht im charakterisirten Rhythmus dieser Tanzbewegung, im stolzen Ausdruck und glanzvollen Effekt. Das aus einem Takt bestehende, adlige Motiv entfaltet sich **medias in res** im 1. Takt (Geigen). Gegenmotiv (45. Takt, Flöte, Hoboe, Fagott, nach dem nur hier in der 9. Symphonie vorkommenden **ritardando** des ganzen Orchesters) normal in **c** (Dominante) aber mit voraufgehender Modulation in D Dur, im 2. Theil in der Tonika, mit voraufgehender Modulation in B Dur (nach dem abermaligen **ritardando**). In welchem Verhältniß steht nun die Modulation D Dur zu der Parallelstelle B Dur des 2. Theils? — Der Komponist hatte sich offenbar das eigenthümlich gangartig figurirte Gegenmotiv in F Dur mit Anfang in **b** (Unterdominante von **f**) gedacht, wie man demselben im 2. Theil begegnet. Im 1. Theil, wo es ihm paßte, das Gegenmotiv in **C** (Dominante) zu bringen, hätte eine in der Unterdominante von **C** voraufgehende (parallele) Modulation **f** gegeben; diese Tonalität, in der ohnehin die Symphonie steht, wäre aber monoton gewesen, Beethoven modulirt also von der Unterdominante um eine Terz w e i t e r (Terzmodulation **d**, untere Terz von **f**) und verbreitet in D Dur eine reizende Frische über seine in einfachen Verhältnissen sich bewegende Satzbildung. So wird bei ihm die Modulation zum Gedanken.

Der auf dem Motiv (ein Viertel, vier Achtel) verlaufende

Mittelsatz ist wieder ein unnachahmlich durchgeführter. Die Rückkehr in's Motiv erfolgt in den Bässen, ein Emanzipation des Kontrebasses zum Soloinstrument, was neu ist und seine guten Früchte in der 9. Symphonie trägt. Der Satz schließt in Frage und Antwort zwischen den Saiteninstrumenten (pizzicato solo, was ganz neu ist) und den Bläsern mit der Pauke zum Baß. Dieses noch auf die Letzt spannende Zwiegespräch auf der Dominante einer- und der Tonika andererseits, verhallt immer leiser. In den beiden letzten Takten schließen alle Saiteninstrumente **unisono (col arco) pianissimo** mit dem die Durchführungen überlebenden, von akkordischen Hauchen in den Bläsern, begleiteten Motiv. Die Tänzer setzen sich gleichsam erschöpft nieder. So falten auch Adler die Fittige. Dieser reizend tonspielende Schluß spricht es aus, daß Freude und Minne hier Hütten bauten. Das war noch nicht erlebt worden; **pianissimo** schloß kaum je eine Ouverture (**op.** 62) noch nie ein erster Symphoniesatz. Der Satz ist eben die Eröffnung (Ouverture) des Ballfestes und der letzte Takt ein verhauchendes Echo der rauschenden, idealisirten Polonaise, in der sich Könige bewegten. Man denke an das Parterre von Königen im Theater von Erfurt, Vorstellungen, die sich zur Zeit der Entstehung der Symphonie, mit der Luft einathmeten.

Allegretto scherzando $^2/_4$ B Dur, 81 Takte, ohne Reprise. Die idealisirten Tanzbewegungen werden in diesem Feenreigen, der unter den Menschen keinen Namen hat, fortgesetzt.

Der Zusatz **scherzando**, Wink für den Vortrag, kein anderes Wort für Scherzo, wie Schulhof in seinem Arrangement

das Allegretto ohne Grund genannt hat. Nur in der Sonate, nicht in der Symphonie, giebt es ein Beispiel von Scherzo und Minuett als Mittelsätze einer und derselben Tondichtung in 4 Sätzen (op. 31, Nr. 3.)

Ein militairisches Moment ist, wenn Bläser, wie man ihnen damals noch an der Spitze von Regimentern begegnete (Hoboe, Klarinette, Horn, Fagott) in einer kurz abgestoßenen **pianissimo**-Begleitung auftreten, zu der die ersten Geigen eine reizende, wie Filigranarbeit figurirte Weise aufspielen.

Man verdankt dem so vielfach verläumdeten Schindler die Kenntniß des von Beethoven im Frühling 1812, zu Ehren Mälzels, improvisirten Kanons, der dem Allegretto zu Grunde liegt (Hirschbachs Repertorium 1844, H. 2, 3. Niederrh. M. Z. 1854, Nr. 49). Der Kanon (12 Takte, 2/4 B Dur) ist auf eben so improvisirte Worte: ta, ta, ta, ta geschrieben, welche auf jedes Sechzehntheil (1. Takt des Allegro) fallen und von den Worten: lieber, lieber Mälzel, leben Sie wohl, sehr wohl; Banner der Zeit, großer, großer Metronom, unterbrochen worden. Mälzel hatte die ersten Metronom-Versuche gemacht und beabsichtigte eine Reise nach London. Bei dem Abschiedsmahl, das ihn und Beethoven der noch sein dicker Freund war, schreibt uns Schindler, vereinigte, fand die Improvisation Statt. Es kam erst später zur Reise in das damals so ferne, überseeische England, Mälzel entwandte noch erst die Orchesterstimmen der Vittoria-Musik (siehe op. 91). Beethoven ging seinerseits nach Linz zum Bruder-Apotheker, wo er die 8. Symphonie schrieb. Dem

unscheinbaren Kanon erwuchs das märchenduftige Allegretto, ein Wunder instrumentaler Behandlung. Berlioz irrt somit vollständig, wenn er vom Allegretto sagt (Voy. music) **cela tombe du ciel tout entier dans la pensée de l'artiste; il l'écrit tout d'un trait.** — **Tempo di Minuetto** $^{3}/_{4}$ F Dur, 3 Reprisen, 1. Theil 10, 2. Theil 34 Takte, 3. Theil (nicht Trio genannt) 1. Abtheilung 8, 2. ohne Reprise 26 Takte. Der Schlußstein der Gattung. In der **Eroica** ein **Scherzo eroico**, hier ein **Minuetto militare.** Das liegt in der bezeichnenden Solo-Trompete, in den Hörnern (solo, Trio) die gegen die in Arpeggien beschäftigten Violoncells, einen Waffengang mit dem Rappier auszumachen scheinen. Nicht die alten Meister erlebten in der Minuett einen **sforzato**-Stoß auf jeden Werth (jedes Viertel) sechs Mal hintereinander, zur Vermeidung jedes Irrthums.

Auf der Mensur der sich bekämpfenden Alt- und Neuzeit steht diese Minuett mit der ganzen Ueberlegenheit der von Beethoven geführten Neuzeit. Mit der auf schlechte (3.) Takttheile eintretenden Trompete (was ganz neu ist, Ende des ersten, besonders des zweiten Theils) wirft er die alte Minuett-Quadratur über den Haufen, um eine verjüngte kriegs- und streitfrohe Schöpfung aus dem Haarbeutel hervorgehen zu lassen.

Blast, und ihr blast sie weg (Götz von Berlichingen).

Ja! kein Dichter, kein Geistesarbeiter, weß Namens und Gewerbes er sei, schrieb in den Zuständen seiner Seele, die Geschichte seiner, unserer und späterer Tage, wie Beethoven

in seiner noch lange nicht vollständig entzifferten Notenschrift; in welcher diese Minuett ein bedeutungsreiches Interpunktionszeichen ausmacht! —

Allegro vivace $^4/_4$ **alla breve** F Dur, 502 Takte, ein Guß ohne Reprise. Klingendes Spiel und Waffentanz im Lager. Der Schwerpunkt des Motivs liegt in der Triolenfigur auf einer Note zu Anfang (Auftakt). Sie war für den Komponisten bestimmend. Was unter seinen Händen aus ihr ward, liegt der Bewunderung der Welt vor. Aus diesem mit höchster Poesie geschaffenen Zapfenstrich entwickelt sich eine der einschmeichelndsten Tonfiguren der musikalischen Gesammtliteratur (5.—10. Takt, Motiv). Séroff traf das Richtige, wenn er in der, durch den ganzen Satz rollenden Triolenfigur, einen idealisirten Trommelwirbel erkannte, wie er aus der Ferne (pp) immer näher antritt (vergleiche das Allegretto der 7. Symphonie).

Die Trommel gerührt,
Das Pfeifchen gespielt! —

Aber im Feldlager auf dem freien Blachfelde (vergleiche op. 84). Ja! das ist's! Zwanzig Jahre zog uns das Motiv unwiderstehlich an; klingendes Spiel, geschwungene Tamburine erkannten wir; murmelnde Trommelwirbel erkannten wir nicht.

Gegenmotiv (Flöte, Hoboe, 61 und folg. Takte ganze Taktnoten) normal (C Dur) provisorisch in As Dur (49. und folg. Takte, 1. Violine) im 2. Theil in der Tonika, provisorisch in Des Dur (Terzmodulationen as untere Terz von c,

des von f). Mittelsatz (89.—101. Takt). Die zum ersten Male in der Musikgeschichte in der Oktave (f) gestimmte Pauke, schlägt eine Geisterbrücke aus dem Mittelsatz in den Anfang. Ein scharfsinnig dem Panthematismus in Beethoven entsprechender Gedanke Séroffs erkennt in der Rolle, welche diese Oktave spielt, Konnexität mit der charakterisirten Oktavenfigur im 1. Satz (Ende des 1., Anfang des 2. Theils). Auf der hohl, wie von den Todten auf den Schlachtfeldern, herübertönenden Paukenoktave (pp solo) auf diesem gespenstischen Einzelstrich von f, wird die Rückkehr in das klingende Spiel mit wehenden Fahnen, bewirkt. Daß nach dem Mittelsatz die Rückkehr ins Motiv, pianissimo geschieht, war beispiellos wie der pianissimo-Schluß des ersten Satzes. Höchste Poesie des Tiefstandes im Klangverhältniß (p. pp).

Im 1. Satz, die Erhebung des Kontrebasses zum Herold der Rückkehr, hier, die Emancipation der Pauke (vergl. das Violinkonzert op. 61, op. 60, Fidelio, op. 73 das Scherzo der 9. Symphonie). *)

---

*) Diese Entdeckungen neuer Länder in der Orchesterpoesie nennt Oulibischeff: la symphonie la moins réussie S. 241 der Schmähschrift und giebt sich die Blöße, den schon von den gutzünftigen Zeitgenossen des in der Rumpelkammer des hergebrachten genial aufräumenden Symphonie-Reformators verstandenen Vorhalt cis (17. Takt Finale) in F Dur unerklärlich zu finden und dem bereits in Quinta unserer Realschulen antiquirten Zungenzeigen (vous tire la langue S. 248) zu vergleichen! Wenn Beethoven der Mühe werth gefunden hätte, Ausstellungen dieses Gelichters die Zunge zu zeigen, er hätte,

Nach der Rückkehr und Modulation des Gegenmotivs in die Tonika, hält der Tonstrom vor zwei Fermaten still. Ein neues Thema setzt in den zweiten Violinen ein (a, a, g, f, e, d, e halbe Noten a Viertel D Moll). Diese imitatorisch behandelte Episode, wird zu einem Satz in Pfundnoten (die an die Halbirten im 1. Allegro der 4. Symphonie erinnern) betritt einen Modulations-Kreis für sich, und geht durch das Paukensolo in der Oktave, abermals in den Anfang zurück, worauf ein so kolossal gearbeiteter Anhang erfolgt (fis [ges] Moll) daß man vor einem zweiten Mittelsatz zu stehen glaubt. Diese wiederholten Durchführungen (Gährungen) vor Rückkehren in's Motiv, machen das Finale zu einem in der Symphonie nicht erlebten Riesen-Rondo.

Bemerken wir 1) die italiänische, sogenannte Bettelkadenz, die

---

bei der Zeit, die ihm dazu zwei halbe Noten ließen, es kaum dabei bewenden lassen.

Seit wann, fragt Séroff (Neue Zeitschr. f. M.), sind Trugschlüsse vergönnt? — Bis jetzt galten unerwartete Uebergänge, wie von f nach des, für Schönheiten. Oulibischeff bemerkt nicht einmal, daß das cis später als Tonika des und Dominante vom Fis Moll erscheint, ein Vorläufer der Modulation in des ist.

Setzen wir dem hinzu, daß Beethoven cis schreiben mochte, um in dem Erstaunen der Ripienisten über cis in F Dur, die Note von ihnen besser (wüthiger) angreifen zu lassen. Man denke an das zweite Horn im Fidelio, zweite Fagott in der Pastorale, statt des ersten. Er liebte solchen Schabernak und mochte sich sagen: Die Kerle werden sich in ihrer Dummheit ärgern und es dann gut machen, denn diese seine oft gebrauchte Schreckensnote (B. 1 S. 24, 40.) hat hier einen humoristischen (militärisch-übermüthigen) Sinn

hier, wie am Ende des Allegretto, den schönsten Effekt macht (87.—84. Takt vor Schluß, Bässe f (Tonika) d (Parallele) b (Unterdominante) c (Dominante) 2) das als Kontrapunkt in den Bässen verwandte Gegenmotiv in der Tonika (83. und folg. Takte vor Schluß) 3) den Soldatenfreudenschrei auf der Septime, dem wir im Finale der 7. Symphonie begegneten (hier es gegen f 71. und 72. Takt vor Schluß) 4, den 13 Takte wiederholten Akkord von F Dur mit ausgelassener Quinte c, was leichtsinniger (militairisch) jubelnd ist und den Satz als einen genialen Schwank bezeichnet, dem die ersten Geigen alle 13 Schlußtakte hindurch im viergestrichenen a zujauchzen.

Dieser großartigen, harmonischen, melodischen, rhythmischen und kontrapunktischen Symphoniephantasie, dieser Erfindung in Idee und Form gegenüber, verschwindet das Symphonie-Stäubchen Haydn-Mozart. Die Zeit wird kommen, sie ist nicht fern, wo sogar die Oulibischeffs, d. h. die Anhänger des Alten, weil es das Alte, die Verächter des Neuen aus Unkenntniß oder Princip, die Haydn-Mozartische Symphonie als historischen Apparat zum besseren Verständniß der Größe Beethovens in der Symphonie, ansehen werden.

Jam nova progenies coelo demittitur alto.

Wirft man einen Rückblick auf die mit op. 93 geschlossene 2. Symphoniegruppe, so wird man zugeben können, daß der musikalischen Welt, wie dem menschlichen Fortschritte im Geiste überhaupt, durch den etwanigen Verlust der plastischen, und damit allgemeiner wirkenden 3., 5. und 6. Symphonie, mehr entzogen worden wäre, als in dieser Beziehung die 7. und 8.

bieten, nichts desto weniger indeß, diese Werke jenen vollkommen ebenbürtig sind, in neueren Formen und Bereicherungen der Instrumentation aber einen Fortschritt über jene hinaus zeigen, ja, als objektivere Kunsterscheinungen, bei der so viel verbreiteteren Kenntniß jener, sich länger auf dem Repertoire erhalten dürften.

Historische Kritik.

Siebente Symphonie, A. M. Z., 1816, 6 Spalten. Nur lobend. Der Eintritt der Hoboe in D Dur nach dem Mittelsatz (siehe oben den 1. Satz), wird dem freundlichen, hellen Abendstern verglichen; das Allegretto noch als Variationensatz verstanden. Die Anfangs so einfachen Massen tönten, später zum Koloß (?) aufgethürmt, furchtbar hervor und verhallten eben so wieder nach und nach. Der zarte, rührende Gesang in der Dur-Tonart gliche einem milden Sonnenstrahle nach finsterer Gewitternacht (?). Am Schluß nähme gleichsam Einer dem Andern das Wort vom Munde. Keine Ungeheuerlichkeiten, wie Oulibischeff sie entdeckt, sieht der harmoniekundige Recensent von 1816 hier und im Scherzo. Er findet die Stelle in letzterem, wo das volle Orchester das Thema durchspielt, Trompeten und Pauken immerwährend in der Dominante liegen, imposant. Im Finale spukte wieder ein gewaltiger Muthwille. Die punktirte Figur der Violinen (Gegenmotiv) mit ihrer wunderlichen Dissonanzen-Begleitung klinge indisch. Neu und überraschend sei die Schlußkadenz

des 1. Theils (der von Oulibischeff getadelte Kumulus von E Dur (!) und Cis Moll).

Achte Symphonie, A. M. Z., 1818, 7 Spalten. Nur lobend. Dem Allegretto wird prophezeit, es werde immer **Da capo** verlangt werden (was eingetroffen ist). Das Trio der Menuett, ein Muster reizender Simplicität; von der murmelnden Triolenbewegung der Violoncells heißt es: wenn diese nur überall deutlich genug herauskommt (was freilich selten der Fall ist). Das Finale gehöre zu dem Genre, das der Italiäner **musica stravagante** nenne (was könnte wohl ein Italiäner in Beethoven benennen!), obschon es recht unschuldig und anspruchslos beginne. Aber es wachse zur höchsten Ausgelassenheit empor und gebehrde sich zuweilen wie ein unbändiges, junges Roß. Der vorherrschende, leichtgesinnte, abenteuerliche Charakter wäre auch nicht einen Moment dem Auge entrückt. Durch eine einzige Note (der Schrecken Oulibischeffs, cis) vorbereitet, tönte, gewiß auf das unerwartetste, das volle Orchester ein. Auch an lieblichen Ideen fehle es nicht, obgleich sie etwas sparsam (?) ausgesät seien und schnell, wie Irrwische verschwänden.

* * *

An die Hoffnung (aus Tiedge's Urania) für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, der Fürstin Kinsky gewidmet, Haslinger. **Poco sostenuto**, 4/4 B Moll, Larghetto, 4/4 G Dur, 89 Takte. Vergl. Nr. 32, 2. Abth. Erschien Februar 1810 (A. M. Z.), erhielt die **opus**-Zahl 94 später, Op. 94.

nach dem Jahr 1816, in dem op. 93 erschien. Eins der schönsten Beethovenschen Lieder dieser Periode.

* * *

Op. 95. Quartett für 2 Violinen, Alt und Violoncell, F Moll (11.), seinem Freunde, dem Hofsekretär Nik. Zmeskall von Domanovetz gewidmet. Beethoven scheint diesem sonst nicht bekannten Zmeskall ziemlich nahe gestanden zu haben, auf ein Exemplar der Phantasie mit Chor (im Besitz des Herrn Mortier de Fontaine) schreibt er: an Freund Zmeskall vom ganz kleinen Autor selbst. Die A. M. Z. enthält weder Anzeige noch Recension. Das besonders wichtige, bei Haslinger verlegte Werk (4 Ausgaben) erschien im Jahre 1816 (nach op. 93) oder 1817, in welchem Jahr op. 97 erschien und wurde jedenfalls auf dem Höhepunkt der 2. Periode geschrieben. Partitur (Heckel, Lanner), für Pianoforte vierhändig von Gleichauf.

Die feurigste Liebe zur Freiheit im Geiste und die höchste Fähigkeit sie sich zu geben, gehörten dazu um dieses Werk zu schaffen.

Stellung im System. Verhält sich zu den Quartetten op. 59, op. 74 wie die 7. und 8. Symphonie zu den früheren Symphonien der 2. Periode. Ein Uebergang von der freien Quartett-Idee zu dem Besitz in der Freiheit (3. Periode).

Unterscheidungen von bisher Erlebtem. Ein durch den Gehalt motivirtes Intermezzo (Allegretto) statt des Mittelsatzes langsamer Bewegung (Adagio, Andante) formfreier und ausgebil-

deter als in op. 59, Nr. 3, op. 70, Nr. 2. Eine neue eigenthümlich gekürzte Form des Mittelsatzes rascher Bewegung (Scherzo). Ein prägnant kurzer, im Gehalt dennoch potenzirter erster und letzter Satz. Alles Quintessenz des Grundgedankens. Das Umfangreichste in der kleinsten Räumlichkeit der Gesammtliteratur.

Allegro con brio, 4/4 F Moll, 151 Takte, ein heißer Guß, ohne Reprise. Eine tumultuarische Tonfigur (Motiv, 1. Takt) stürzt in den Kern der Idee. Aufschwung zum ersehnten Unendlichen. Schon mit dem 24. Takt entfaltet das seelenvolle Gegenmotiv (Alt) seine Flügel, eine Kantilene leidenschaftlich innigsten Ausdrucks (Des Dur, Terzmodulation statt der Dominante). In äußerster Erregtheit steigt die 1. Violine vom hohen **as** weiter in das höchste und jagt in glühenden Triolen zu der von den andern Stimmen fortgesungenen Kantilene herunter (30. — 33. Takt). Aus der bravourmäßig arpeggirten fortgesetzten Sechzehntheilfigur, welche das im Quartettstyl der 2. Periode von uns beobachtete (op. 59, Nr. 1) konzertante Element vertritt, arbeitet sich die 1. Violine (Septimen-Harmonie von **des**) nach **a** durch, von welcher Stufe die durch den ganzen Satz stürmende Skale (A Dur) sich in ein zweites Thema unendlich klagenden Ausdrucks in Es Moll (38. Takt) ergießt, das, immer unerwartet und ergreifend, wiederholt wird (49. Takt, Es Moll, 107. Takt, G Moll, 118. Takt, G Moll).

Der 1. (ideelle) Theil schließt in **des** (59. Takt). Mittelsatz (prägnant gekürzt 60. — 82. Takt). Rückkehr (82. Takt). Gegenmotiv abermals in **des**, dann in F Dur (nicht F Moll).

In der Dur-Tonart des Hauptton stürzt die 1. Violine vom viergestrichenen c zur liebenden Seele auf der Erde herab (101. Takt).

Der 2. (ideelle) Theil schließt in derselben Figur wie der erste (siehe 128. Takt), worauf mit dem nach Des Dur versetzten Motiv ein 3. (ideeller) Theil, gewissermaßen ein zweiter Mittelsatz einsetzt, das Motiv, immer leiser verhallend, im Hauptton (F Moll) gehört wird, und die Tonerscheinung wie ein Nebel vor unsern Augen zerfließt! — Es wurde nichts entschieden. Das Interesse baut sich im Geist weiter. Die Idee erstürmt sich ihren Himmel in einer Form, die sich selbst Grund und Zweck ist.

Das ist der Standpunkt für die Beurtheilung der unsterblichen Rhapsodie als Quartett.

Allegretto ma non troppo, $^2/_4$ D Dur, 193 Takte, keine Reprise. Ob er mich liebt, ob ich ihn liebe? — Die Geliebte allein. Nichts kommt dem Innigkeitsgefühle dieses in der Quartettliteratur nie erlebten Liedes gleich, das mit dem 34. Takt ausgesungen ist, worauf der bedeutsam hervorgezogene Alt, dieses Gefühlsinstrument, ein dem Balladenton im Motiv verwandtes Fugenthema ergreift. Episode im fein imitatorischen Styl (35. — 112. Takt). Rückkehr in's Motiv (112. und folg. Takte), das sich der Variationenform ergiebt, welche der 1. Violine insbesondere Gelegenheit giebt, ihr Gefühl an den Tag zu legen. Mit den letzten Takten hätte der wahrhaft unvergleichliche Satz, in dem wiederholt angeschlagenen D Dur-Akkord verklingen können (pp). Unser Tondichter baut sich

auf dem frei eintretenden verminderten Septimenakkord von h eine Brücke in den nächsten Satz (wie er es in dieser Periode hält, op. 57, 59, Nr. 1, 74, 96, 97). Damit hat der 3. Satz, dessen wildes Motiv mit den punktirten Noten im 3. — 5. Takt des 1. Satzes zusammenhängt, die Veranlassung in C Moll (Dominante) anzufangen.

Allegro assai vivace ma serioso, $^3/_4$ F Moll. Folternde Zweifel. Ein stürmisch angelassener Gast dieser in Scherzo-Form betrübte (ma serioso) Satz, mit den ihm innewohnenden Tröstungen! Nur der 1. Theil hat eine Reprise, der 2. modulirt in Ges Dur zu einer namenlos sehnsüchtig hin- und herfluthenden Achtelfigur in der 1. Violine, welche sich erhält, einen ganzen Modulationszirkel beschreibt, mit Vorliebe aber in D Dur verweilt, was nichts Auffallendes hat, wenn man sich die Modulation in Ges Dur als Fis Dur denkt (Terzmodulation). Schluß des 2. Theils auf dem verminderten Septimenakkord von h, der die Brücke vom Allegretto zum Scherzo schlug. Ausgeschriebene Wiederholung des 1. Theils; es folgt aber mit dem letztem Takt nicht etwa auch der 2. Theil in der Modulation von Ges Dur, sondern, nach einer spannenden Fermate auf den verminderten Septimenakkord von a (2. Umkehrung in Anspielung auf den verminderten Septimenakkord von h) ganz unerwartet die in D Dur fluthende Periode des 2. Theils allein. Nach den Beethoven eigenthümlichen Wiederholungen der Trios nach bereits wiederholten Scherzos zu urtheilen, erblickte er in der D Dur-Periode seines 2. Theils das Trio, das vorherrschend melodiöse Moment. Diese Annahme wird dadurch unterstützt,

daß ein dem 1. Theil des Scherzos entnommener Anhang (piu **Allegro**) also der Haupttheil des Satzes (Scherzo) auf die D Dur-Periode folgt und das Ganze abschließt. Wir hätten somit ein Scherzo ohne oder mit in sich verstecktem Trio. Aber warum überhaupt Scherzo? Das **Allegro assai vivace ma serioso** hat vielmehr das Eigenthümliche der Satzbildung in den letzten Quartetten und Sonaten, in denen man nicht danach fragen muß, was ein Satz nach den hergebrachten Vorstellungen ist, sondern nur, was er an Gehalt bietet.

Larghetto, $^2/_4$ F Moll, 7 Takte. Keine Introduktion oder auch nur Präludium für das folgende **Allegretto agitato**, $^6/_8$ F Moll, eine langsame mit der raschen, zu einem Satz zusammenfließende Bewegung (3. Periode, Bd. 2, S. 161). Das **Allegretto agitato** ist die beschleunigte Bewegung des Larghetto, dessen Ausdruck dasselbe leidenschaftlicher steigert. Um sich auch nicht in der Bewegung zu sehr von demselben zu entfernen, ist der $^6/_8$ Satz Allegretto, nicht Allegro bezeichnet. Man möchte den so hergestellten Satz (Larghetto und **Allegretto agitato**) mit einem Zustande der Trennung und Herzensungewißheit, der **absence** in der Sonate **les adieux, l'absence et le retour op.** 81 wahlverwandt, in Verbindung bringen. Daß die in der **absence** der Sonate punktirte Sechzehntheilfigur (1. und folg. Takte) auch die Hauptfigur des Larghetto ist (Auftakt und Wiederholungen) mag bei Beethoven, in dem Alles von Bedeutung immer einen Fingerweis abgeben.

Das Larghetto isolirt, so zu sagen, plastisch (wie auf

einem Theater) die Hauptperson in der dem Quartett zu Grunde liegenden Anschauung.

So unglücklich und mit der Welt zerfallen sich auch das **Allegretto agitato** (125 Takte) giebt, man merkt es demselben dennoch durch einen geheimen Zauber an, es werde noch glücklich werden. Und so ist es. Ein Vorhang rollt leise auf (**Allegro molto** $^4/_4$ **alla breve** F Dur 43 Takte) in einer breiteren, im Ausdruck dem Glück im Wiedersehen der Sonate op. 81 verwandten Bewegung ($^4/_4$) fliegen die Saiteninstrumente die Stufen des Glückstempels hinan, den die 1. Violine bis zum frühgestrichenen c durchmißt, ihrer Seligkeit kein Ende wissend. Gegen den Alt mit dem Thema (24.—27. Takt) jubelt sie einen kurzen, auf die anderen Stimmen übergehenden Kontrapunkt (vergl. den Schluß der Egmont-Ouvertüre). Ein Centrifugalblitz zuckt (Violinen und Alt hinauf, Baß hinunter) und das genial hingeworfene Bild ist vollbracht.

In dem Panthematismus Beethovens, womit wir die Durchdringungen seiner Themas in der Einheit des Gedankens (Motiv) bezeichnen, hängen vor Allem die ersten und letzten Sätze zusammen, ist der letzte die Erlösung, die Vollbringung des ersten. Die C Moll- und Chor-Symphonie sind die erhabensten Beispiele. Im Beethovenschen Mikrokosmus, Quartett und Sonate, waltet dasselbe Gesetz. Wir sprechen von der 2. und 3. Periode, nicht von der ersten, in der die musikalisch-technische Aufgabe unter tra-

ditionellen Einflüssen sich über den Gehalt in Handlung, Weltanschauung (Programm, Libretto, Sujet) stellt.

Das prägnant, in Connexität mit dem 1. Satze, gekürzte Finale in op. 95 ist nicht etwa die Auflösung der Moll- in die Durtonart, sondern die Erlösung des durch die Innigkeitspoesie der voraufgehenden Sätze ziehenden Leides.

In dem verminderten Septimenakkord auf h, der den 2. und 3. Satz verbindet, im 3. Satz auf h, auf a, im **Allegretto agitato** auf e (15. Takt Fermate) vorkömmt, war mit h H Moll (2. Theil des 3. Satzes), mit f und as F Moll (Hauptton) und C Moll (Dominante, 1. Theil des 3. Satzes), mit d endlich D Dur (2. Satz; 2. Theil 3. Satz) gegeben, das modulatorische Skelett des Werks. Dieselbe Einheit im Thematismus. In dem Oktavensprung auf c (1. Violine 3.—5. Takt 1. Satz) die Wiederholungen dieser Figur (66. und folg. Takte), ihren Modifikationen (72. und folg. Takte, gleiche Sechszehntheile auf as u. s. w.) erblickt Séroff den Urgedanken des Werks (das thematische Skelett), insofern die Oktavenfigur den 1. Satz, das Larghetto und damit das Finale, beherrscht. In dem **Allegretto agitato** erkennen wir die Oktavenfigur (und zwar ganz im Ausdruck des 1. Satzes) in der dem Eintritt der 1. Violine auf das Tremolo der 2. Violine und des Alt vorausgehenden kleinen Note (26. Takt Oktavensprung auf es, 28. Takt auf as u. s. w.)

In hohem Grade bemerkenswerth ist gewiß, wie Beethoven in op. 95, Mendelssohn, Schumann, Chopin im voraus erräth, wie in seiner Natur Platz für sie alle ist, denn man

darf nicht annehmen, daß Mendelssohn die im 1. Satz (35. Takt u. s. w.) murmelnde Sechszehntheilfigur für die Melusine-Ouvertüre, das Fugatothema im 2. Satz für sein A Moll-Quartett; Schumann den melodischen und modulatorischen Styl überhaupt; Chopin den 3. Satz für seine Masurka-Phantasien benutzten. Onslow indeß hat für das Finale seiner vierhändigen Sonate in F Moll das Beethovensche beraubt, des Spruches uneingedenk:

Quod decet Jovem non decet bovem.

* * *

Sonate für Pianoforte und Violine (10. und letzte) Op 96. G Dur, dem Erzherzog Rudolph gewidmet. Erschien 1817. Steiner (Wien). Mit der Haslingerschen Gesammtausgabe und der Pariser, 5 Ausgaben (Partiturausgabe bei Cranz). Für 2 Violinen, Alt und Violoncell (Dunst) für Pianoforte 4händig (Cranz).

Il ne faut pas s'en nourrir mais sans servir comme d'une essence. (Pascal en parlant des oeuvres de Platon.

Von allen Violin-Sonaten*) Beethovens, am wenigsten Duo, am meisten Musik-Idee, und damit ein ideales Wesen,

*) Violin-Sonate, anstatt Sonate für Pianoforte und Violine, ist, da die Violinstimme das charakteristische Moment abgiebt, Beethoven auch nicht wie Bach Sonaten für Violine allein geschrieben hat, rationell und bezeichnend.

weshalb das Werk unter dem großen Haufen der Instrumental-Duettisten wenig Verbreitung gefunden hat. Daß hier zwei Instrumente zusammenwirken, das eine ein Pianoforte, das andere eine Violine ist, dieser durch jede andere Zusammenstellung dieser Faktoren in den Vordergrund gerückte, maßgebende Eindruck, verschwindet vor der Idee, und man fragt so wenig nach den Mitteln, durch welche die Idee hergestellt wird, als nach der Qualität des Marmors bei der Venus von Milo. Anders in dem auf op. 96 folgenden op. 97, wo noch Angesichts der Idee die wirkenden Instrumente für sich gelten, ihre individuellen Berechtigungen vertreten, weniger im Ganzen der Erscheinung aufgehen. Wir erklären uns diesen Unterschied beider Werke vom Standpunkt der Idee, nicht sowohl aus der Entstehung derselben zu verschiedener Zeit, als dadurch, daß für Beethoven die absolute Musik-Idee einem Duo näher stand als einem Trio. Die Behandlung des Pianoforte im 1. Satz von op. 96 (Centripetalgänge; Triolen in der Gegenbewegung) entsprechen ganz ähnlichen Stellen im 1. Satz von op. 97. Wir folgern daraus, daß Beethoven bald nach Vollendung von op. 97 an die Dichtung von op. 96 kam, von dem in op. 97 dem Pianoforte erfundenen Spielreichthum auf op. 96 anwandte, was dieses Kind eines anderen Geistes davon vertragen konnte. Fassen wir op. 96 als den Tod des Instrumental-Duos zum Besten der Instrumental-Ideen zwischen zwei verschiedenen (heterogenen) Instrumenten. Nur von solchen, nicht auch von gleichen (homogenen) verstehen wir, was das Duo (Trio)

durch den ihm angeborenen, durch dasselbe ausgebeuteten Concertismus Ideenfeindliches enthält. Dies Element liegt nicht etwa in soli, die das eine Instrument akkompagnirt, während sich das andere in denselben erlustirt; es liegt in der Spielbegehrlichkeit der Duo-Zusammenstellung an sich, in deren dem Komponisten abgedrungenen Befriedigung. Davon nun, sagen wir, ist in op. 96 keine Spur. Diese Doppelsonate ist eine Erscheinung an und für sich, abgesehen von den Doppel-Faktoren, die dafür in einander greifen. Ueber op. 96 schriebe man ein Buch. Keine erschöpfende Darstellung des Seins und Lebens dieser der Idee, wie die Pflanze der Sonne sich zuwendenden Dichtung geben wir; den Standpunkt der Beurtheilung, von dem das Verständniß sich des Wanderers auf diesen Ideegebieten zu bemächtigen hat, stellen wir fest.

Die Sonate wird nicht große genannt, ebenso wenig wie das größte Pianoforte-Trio (op. 97) ein großes. Gewiß nicht aus Bescheidenheit, die nicht Beethovens Sache war und sein konnte, sondern weil Beethoven mit dem Werk einen andern Begriff verband, vergl. op. 97. Daß er selbst etwas auf op. 96 hielt, zeigt die Widmung. Dem Erzherzog pflegte er das Bedeutsamere zu weihen; op. 96 entspricht dem auf dem Standpunkt der Musik-Idee, wie die folgende Widmung (op. 97) dem ihrigen. Unserem Gefühl nach vertritt op. 96 ein Naturleben, das sich an einem Vogeltriller entzündet, dann in Beethovens pantheistischer Naturanschauungsweise verbreitet, beschaulich sinnend im Allegro,

elegisch durchglüht im Adagio, humoristisch durchdrungen im Scherzo, dithyrambisch begeistert im Finale, in Mitten der Tanz- und Sangeslust eines poetischen Volks.

Der 1. Satz ist uns Einweihung in durch Menschengefühl gehobene Naturanschauungen. Daher die unnachahmlich reizend pastorale Färbung des, vor Allem, ursprünglichen Ergusses. Französisch verstanden hat der Ausdruck Pastorale eine hier ausgeschlossene, läppische Bedeutung, etwas Manierirtes. Wir vermieden ihn, wenn er nicht der lateinischen, und damit einer ernsteren Sprache angehörte, ohne daß man sich der Verwässerung des Begriffs durch das Französische zu erinnern brauchte. Wie die griechische Kunst ist Beethovens romantische nie manierirt, immer göttlicher Bildung (Odyssee 15. Gesang 270).

Der zweite Satz ist der Sehnsuchtsruf, der durch das Ganze zieht, am ersten Platz; in einem an Kürze und Bedeutsamkeit zugleich unvergleichlichen Adagio, einem der sinnigsten des Meisters. Wie wenige aus der großen Beethoven-Heerde haben sich in dieser Gegend, deren ahnungsvolle Schatten rosige Gipfel himmelanstrebender Bergspitzen durchbrechen, Hütten gebaut? —

Der 3., mit dem 2. durch eine Harmoniebrücke verbundene Satz ist der Durchschlag der Idee in Humor. Humor ist vor Allem Vernichtung durch sich selbst; Vernichtung von Komik und Ernst zum melancholischen Hintergrund der Vergänglichkeit alles Irdischen, und deshalb zerstirbt das Scherzo in einem Triller in der Luft.

Nicht ein magyarisches Thema, pastoralen Vorstellungen geöffnet, hätte unser großer Hierophant des Humors, zum Faden einer Veränderungsreihe (Finale) gewählt, wenn der Grunddedanke seines Werkes, nicht in solcher Vorstellung gebettet gewesen wäre. Sein Gedicht war ein heiliges Naturopfer, ein von der naturempfänglichsten Seele gesungener, palingenetischer Hymnus.

Magyarisch klingt das Thema (**Poco Allegretto**) magyarisch behandelt es der Meister, magyarisch ist die Modulation von G Dur nach H Dur, magyarisch der Feuerschwung des ganzen Variationensatzes. Vergl. op. 125 (am Ende) über Ungarische Motive in Beethoven. — Wir sagen, das Thema ist sprechend magyarisch. Die Hülfsmittel fehlen, um zu bestimmen, ob Beethoven sich das Thema aus Ungarn, wo er zuweilen auf dem Schloß der Gräfin Erdödy (vergl. op. 70) im Sommer weilte, heimgetragen, oder unter dem Einflusse Ungarischer Erinnerungen, erfunden hatte. Die Benutzung scheint das Wahrscheinliche und spricht nicht dagegen, daß in den Rasoumowskischen Quartetten (op. 59) Russische Themas mit **thème russe** bezeichnet sind, in op. 96 die Bezeichnung fehlt. Dafür konnte Beethoven zwei Gründe haben, einmal daß zur Zeit wo op. 96 erschien (1817; 1812 komponirt) Ungarn nicht wie in unseren Tagen allgemeiner die Augen auf sich gezogen hatte, der Nachweis folglich kein höheres Interesse erzeugen mögen, dann durch seine Adoption des Themas, dessen Werth und Bedeutung hinlänglich festgestellt war. Das **sapienti sat** übte er in vollem Maaß; Profane (**profanum**

vulgus) galten ihm nichts. Erklärt sich ferner die Widmung zweier Werke hintereinander an den Erzherzog (op. 97) nicht durch das Nationalthema eines dem Oesterreichischen Kaiserhause gehörigen Landes in op. 96? Auch scheint der Erzherzog, dem Beethoven gesagt haben mochte was er dem Publiko verschwieg, op. 96 mit besonderem Interesse aufgenommen zu haben (siehe unten seinen Brief an Beethoven). Die Magyarischen Tänze wechseln wie die Polnischen und Russischen mit Pantomimen. Als eine solche ausdrucksvolle Pantomime verstehen wir die Adagio-Veränderung $^6/_8$ im Finale von op. 96. Damit erklären sich die beiden chromatischen Volaten in derselben (Klavierstimme, pp langsam [deutsche Bezeichnung] das 2. Mal pp cresc. dim.). In jeder werden 7 Noten 3 Mal hintereinander gehört, bevor diese Sololäufe (Kadenzen) über die 7. Note hinweg, um $1^1/_2$ Oktaven fallen. Ein bloßes Tonschwelgen, wovon sich in Beethoven in dieser Art kein Beispiel findet, keine Spielbefriedigung des Pianoforte, dessen Natur diesen abgerissenen, immer wieder ansetzenden Fäden, wiederstrebt, keine Pianofortornamentik, wie im Adagio der G Dur-Solosonate op. 31 in anderen Kadenzen (op. 101) sondern pantomimische Darstellung durch das Pianoforte (Augenspiel, Blicke). Pantomime ist das Stückchen in H Dur vor Ende des Variationensatzes, wildester Tanztumult das denselben abschließende kleine Presto. Der Pantomime mag die Wendung nach H Dur im Thema angehören.

Die 1. Veränderung (nicht angezeigt) behandelt das Thema kontemplativ; in der 2. hört man das Aufstampfen zum Tanz,

in der Modulation in H Dur bis zur Tanzmuthigkeit gesteigert; die 3. (p. **dolce** schlängelnde Figur im Baß der Klavierstimme) überläßt sich abermals beschaulichen Gedanken, auch in der Begeisterungsmodulation von H Dur; welche man geneigt wie ein Maggiore anzusprechen, so mächtig wirkend ist sie. Die 4. Variation in den zwischen Violine und Pianoforte vor- und nachgeschlagenen Akkorden (Harfenrissen) in den verliebten Terzen- und Sexten-Gängen, wo Tänzer und Tänzerinnen sich suchen und fliehen, ist wiederum ganz Tanzvorstellung. Diese Vorstellung führt an die Pantomime (**Adagio espressivo** $^6/_8$) sprechend durch ein **ritardando** eingeführt; dem Ganzen der Vorstellung, wie Beethoven es mit solcher Adagio-Mosaik zu halten pflegt, Brief und Siegel aufdrückend. Die Sextolen in 32 Theilen (Schluß der $^6/_8$-Bewegung) gelten den Gruppen in 64 Theilen am Schluß des 2. Satzes der Sonate. Die Bezeichnung der $^6/_8$-Bewegung mit **Adagio espressivo**, ist nicht ohne Beziehung auf dieselbe Bezeichnung des 2. Satzes. Diese Beziehungen verbreiten einen im Geiste Beethovens begründeten Panthematismus der Idee über die Sonate, verknüpfen die Theile dem Ganzen.

Die $^6/_8$-Bewegung ergießt sich in ein nach Es Dur modulirtes Tempo 1. (Thema) mit andern Worten, die Pantomime geht in Tanz über und dieser modulirt sogleich zögernd (pantomimisch) nach G Dur zurück, worauf die 6. Variation (Allegro G Dur 16 Theil Gruppen zu abgestoßenem Baß) den Höhepunkt aller Lust und Wonne erreicht, durch ein Fu-

gato *) einen neuen Reiz sich nicht nehmen läßt und mit Aufhebung der Vorzeichnung von 2 Been (G Moll) in G Dur zu einer Final-Runde (8. Variation) einmündet. Die großen Strömungen (ff) in der Gegenbewegung (16 Theile über das ganze Pianoforte in beiden Händen, G Dur wie am Schlusse des 1. Satzes) genau hinter der Themagrenze (vom 17. Takte an) sind Anhang; Erinnerung an den pantomimischen Gehalt das einsetzende kleine Adagio; Uebersturz im Tanztumult, das abschließende Presto.

Das ist ein Bild bei Beethoven. Geistersprache ist es. Alles Ernst, tiefer Ernst und nie mehr als im Freudigsten. Ernst lassen Sie uns in Beethoven weiter reisen. –

Harmonisch gäbe man diesem lebensfrischen op. 96 den Namen: die Liebe von G Dur zu Es Dur (es Unterterz von g). Der 1. Satz modulirt in es; der 2. steht in es, der 3. erreicht seinen Höhepunkt in es (Trio des Scherzos); der 4. kehrt mit Wohlgefallen auf es zurück. Auch Modulation ist Einheitlichkeit (modulatorischer Panthematismus). Wie hier G Dur behandelt wird, entsteht gleichsam ein neues G Dur. Wer nie in höherer Luft athmete, greife nicht nach diesem Gedicht. Die Besteigung des Weißensteins in der Schweiz, zum Sonnenaufgang, wird dem Verständniß näher bringen als Ueben am Klavier und Violinhalse.

---

*) Wer in dieser so leicht und doch so tief hingeworfenen Fugato-Episode (Moll-Variation) das Thema vermissen sollte, der bedecke mit der Hand den Achtelstrich der ersten 7 Noten, spiele sie im Werth und in der Tonalität des Themas, und er wird dasselbe vor Augen haben.

Konstruktion. 1. Satz: **Allegro moderato**, 281 Takte (Reprise des 1. Theils). Wunderlieblich durch das Vogeltrillerchen der Violine (Solo), dem ein Echo im Pianoforte antwortet, eröffnet. Triller wirken im Vordergrunde des uns durch Worte bezeichneten Naturbildes: „es kehret der Meyen, es blühet die Au“ (Liederkreis op. 98). Der Melodiestyl der ganzen Sonate entspricht diesem prägnant kurz gehaltenen, die Stimmung mehr andeutenden als feststellenden Motiv. Die pompejanische Frische der Farben, die Schärfe der Contouren, das Vermeiden von Ueberfließen in breitere Verhältnisse, diese Momente entsprechen dem von uns als pompejanisch bezeichneten Styl (vergl. die Ausführung bei op. 101) zum Unterschiede von größeren (kolossischen) Formen und Instrumentalräumlichkeiten.

Gegen-Motiv (48 Takte **a tempo**) in der Dominante; D Dur war pastoraler als jede Terz-Modulation (e oder Es Dur, b oder H Dur), wie in der G Dur-Solo-Sonate, op. 30, H Dur schwungvoller als D Dur war. Eine Hauptrolle spielt ein dem Gegenmotiv genähertes, aus 2 Achteln und 2 Vierteln bestehendes, durch Appoggiatur (gis) charakterisirtes, 3. Motiv. (Schluß des 1. Theils.) Ein schmeichelnder West in der Landschaft. Auf diesem Gesangesstrahl, nicht auf Motiv oder Gegenmotiv, verläuft der Mittelsatz (2. Theil, 1. und folg. Takte), was auch in Beethoven kein Beispiel zählt. Für thematische Durchführung boten Motiv und Gegenmotiv zu wenig Widerstand. Die Benutzung des Triller-Motivs zum Mittelsatz hätte der Rückkehr einen Reiz

genommen, statt durch den ungeschwächten Effekt des Trillers, welcher in Lockungen zwischen Violine und Pianoforte zur Rückkehr erklingt, zu gewähren.

Gegenmotiv in der Tonika (91. und folg. Takte), nach einem Besuch des Motivs bei Es Dur Trillerketten. Wir konnten darauf gefaßt sein, daß das Trillerchen zu Anfang gute Früchte tragen würde. Das 3. Motiv in der Tonika. Der Satz verklingt in Aeolsschwingen zwischen Pianoforte und Violine, die noch 3 Takte vor Schluß kräftig den Fuß nach C Dur (Unter-Dominante) setzen und dann kurz abschließen. Aber nach welchen, bis in die tiefsten Bässe versetzten Trillerverlockungen, Anspielungen auf das Motiv. Eine der reizendsten ist die Versetzung des Motiv-Trillers nach C Dur, vor den Trillerechos in den Tiefbässen.

Sagen wir, der Satz ist auf einen Triller geschrieben.

Adagio espressivo $^{2}/_{4}$ Es Dur (vergl. op. 30 Nr. 3 G Dur Satz 2 Es Dur) 68 Takte, ohne Reprise, zweitheilige Liedform, die Violine bringt den 2. Theil (espressivo 11. und folg. Takte). Wiegt ganze Adagio-Archive auf. Kontemplation (vergl. Bd. 2, S. 133). Eigenthümlich neu zum Scherzo überbrückt. Dem Akkord von Es Dur mit ausgelassener Quinte (es, g) mischt die Violine cis bei, wodurch der Dreiklang von es zum übermäßigen Sexten-Akkord von es gewandelt wird (cis Leitton von d, Dominante von g), worauf das Scherzo in G Moll einfällt, während man nach dem cis der Violine, das nach es Dur wie des klang, As Dur erwartet hätte.

Das Scherzo (Allegro 3/4 129 Takte, G Moll, Trio Es Dur, **Coda** G Dur) für ein Scherzo in dieser Periode kurz, ist eins der wenigen ausgelassenen Beethoven-Kinder. Im Trio hat Beethoven, der so viele Komponisten im voraus geschrieben (vergl. op. 95, op. 132 Ende), auch noch A u b e r errathen. Das emsig fortarbeitende Motiv erinnert an die französische Pfiffigkeitsmusik, speciell an das werkthätige Duett im „M a u r e r u n d S c h l o s s e r". Mit dem 24. Takt wird dieses reizend anspruchslose, frisch in Es Dur gekleidete Motiv im doppelten Kontrapunkt behandelt (vergl. op. 30, Nr. 2, Scherzo). Ausgeschriebene Reprise des Scherzos, **Coda** (G Dur), die den Satz auf einen Triller zerstieben läßt. Triller mußten aus dem ersten Satz herüberlocken.

Poco Allegretto 2/4 G Dur. Wie einfach bezeichnet, nicht einmal Finale genannt, wo ein Prachtstück vorlag. Trotz der Bedeutsamkeit der voraufgegangenen Sätze, der bedeutsamste, wie es Beethoven mit Schlußsätzen in dieser Periode, und an dieser vorgerückten Stelle derselben, zu halten pflegt.

Diese Veränderungsreihe ist die erste dem Veränderungsstyl der 3. Periode schon darin genäherte, daß durch die ganze (untheilbare) Reihe auf ein Ganzes in der Vorstellung gewirkt wird. Da wir diesen Hauptschlüssel zum Verständniß Beethovenschen Geistes später näher betrachten, so verweisen wir auf op. 109, 111, 120, 127.

Die Veränderungsreihe hat den beiläufigen Umfang des 1. Satzes, ist aber so viel höher und höher gesteigert, so viel dichter gewebt, daß man sagen kann, die Sonate ist den Ver-

änderungen, nicht diese der Sonate geschrieben. Der erste wie letzte Satz brechen kurz zusammen. So verknüpft sich das Ende dem Anfang.

Die Ausführung von op. 96 ist eigenthümlich schwer, weil ganz durch das Erkennen der Idee bedingt. Das sieht auch nur Alles so unschuldig aus. Das rechte Maaß in Empfindung, Kraft und Bewegung in den 3 ersten Sätzen, ist nur von vollendeten Virtuosen zu erwarten, die zugleich eine hohe Bildung des Geistes besitzen, und der letzte Satz nimmt den höchsten Grad einheitlichen Zusammenspiels in Anspruch.

Der Klavierspieler, und wäre er noch so vorzüglich, kann die Sonate nicht retten; der Violinspieler muß ihm ebenbürtig sein. Ein Beiläufer erstickte das Werk; ein Violinvirtuose, der die Klavierstimme dominiren wollte, wäre eben so gefährlich. Man muß gehört haben, wie Franzosen (selbst vorzügliche Geiger) das abgeigen, wo der Geist dermaßen über dem Buchstaben steht. — Man kann op. 96 die edelste, wenn auch nicht die größte Beethovensche Violin-Sonate nennen.

Ohne wie die Violin-Sonaten op. 30, Nr. 2, (Alexander-Sonate (C Moll) op. 47 (Kreutzer-Sonate) symphonistischer Natur zu sein, ist das Interesse am Gehalt und an der zum Theil neuen Form, eher größer als geringer. Die älteren Violin-Sonaten (op. 12, 23, 24 und selbst op. 30, Nr. 1, Nr. 3) kommen nur als Station auf dem Wege Beethovens bis zu op. 96 in Betracht, reichen nicht an diesen Begriff.

Archiv.

A. M. Z., 1817, S. 228. Fast scheint es, als ob Beethoven in seinen neuesten Werken wieder (!) mehr zum Melodiösen, und im Ganzen mehr oder weniger Heiteren zurückkehrte. Dies würde wohl allen seinen Freunden und Verehrern sehr erwünscht (!) und erfreulich sein; zuerst schon darum, weil Künstler eben seiner Art (!) ihr Innerstes in ihren Werken aussprechen, und mithin zu schließen wäre, der treffliche Beethoven sei selbst jetzt zufrieden, freundlich und heiter (philantropische Kritik) dann, wegen der wohlthätigeren, erquickenderen Wirkung der Werke selbst auf die Gemüther, und endlich um deren (!) willen, die sich ihn zum Muster gewählt, und zeither, zumal da sie seiner Geisteskraft, die auch des Schmerzlichsten endlich doch Herr wird, mehr oder weniger ermangelten (!) uns so oft in trübe, melancholische, oder in wilde, selbst peinliche Stimmung versetzt haben, und die nun sicher mit ihm (davon hat nichts verlautet) auch wieder zu heiterern Regionen hindurch dringen würden. Diese Sonate hilft jene Meinung bestätigen. Sie ist nicht etwa flüchtig, leichthin geschrieben; vielmehr ist es dem Meister mit ihr, wie mit größeren (!) Werken (!) Ernst, aber dieser Ernst ist wohlthuend und nirgends verschmäht er das Gefällige. Ein **Allegro moderato** G Dur fängt an, und ist brav (!) geschrieben, wenn auch keines der vorzüglichsten Klavierstücke (an ein solches dachte Beethoven gar nicht) dieses Meisters. Ein sanftes (!) ausdrucksvolles Adagio $^{3}/_{4}$ Es Dur folgt, und spricht sogleich durch die einfach-liebliche Melodie an, so wie

es dann auch durch manches Eigenthümliche (ja! Eigenthümliche!) in den Figuren der Begleitung, angenehm (!) fesselt. Ein effektvolles Scherzando, G Moll, mit freundlichem Trio, Es Dur, schließt sich an, wird mit einigen Abänderungen wiederholt, und schließt in G Dur. Das Finale, **Poco Allegretto**, $^2/_4$ G Dur, ist das Stück, worin sich Beethovens originelle Laune vorzüglich hervorstechend ausspricht. Ein munteres, sehr leichtes, ja galantes (!) Thema, dessen künstlerisches Hauptinteresse auf einer fremdartigen (?) Modulation beruht, macht nicht nur die Grundlage, sondern den gesammten Inhalt des ganzen, ziemlich langen Satzes, so daß dieses Thema, nur auf sehr freie Art, immerfort und immer wieder mit jenem schnellen Wechsel der Tonarten, variirt wird, wo denn der reich-quellenden Empfindung des Künstlers auf vielfältige, oft überraschende und stets interessante Weise, Bahn gemacht wird. Die Violine ist durchgängig obligat, und zwar so, daß man aus der Klavierstimme allein, kaum in einzelnen Theilen klug wird. Beide Stimmen sind aber nicht nur trefflich verbunden, sondern auch, kommen sie nun zusammen, jede von bedeutender Wirksamkeit. Schwer auszuführen sind beide nicht (?) (was man damals gar nicht verstand, war leicht auszuführen, vergl. die A. M. Z. bei op. 102), was man nämlich bei Beethoven schwer nennt; und in dieser Hinsicht ist das Werk etwa den ersten (!) und von guten Spielern gewiß noch unvergessenen Klaviertrios dieses Meisters, an die Seite zu stellen. —

Karl Holz (vergl. op. 127) der die Sonate mit Beetho-

ven spielte, hat uns folgende, von der Metronomisation in der Haslingerschen Gesammtausgabe, abweichende Bestimmung der tempi mitgetheilt. 1. Satz das Viertel 126, nicht 138; 2. Satz das Sechzehntheil 69, nicht 56; 3. Satz die Gänze 80, nicht 96, im Trio gleiches Tempo und die 7 letzten Takte sehr retardirt (in Beethovens Geist, vergleiche den 1. Satz op. 127); 4. Satz das Viertel 104, nicht 120, das Adagio $^6/_8$ 69, nicht 72; im Allegro G Dur nach dem Tempo primo in Es Dur, das Viertel 132, nicht 152; im fugirten G Moll-Satz, das Viertel 116, die 2 letzten Takte ritardando, bei der Auflösung in G Dur vorhergehendes Tempo; im Adagio-Sätzchen von 12 Takten, das Viertel 69 im Presto-Schluß, die halbe 132. Nach K. Holz wurde op. 96 im Jahr 1812 komponirt.

Brief des Erzherzogs Rudolph, ohne Datum. „Lieber Beethoven. Uebermorgen, Donnerstag um $6^1/_2$ Uhr Abends (wie früh) ist wieder Musik bei dem Fürsten Lobkowitz, und ich soll daselbst die Sonate mit dem Rhode wiederholen; wenn es Ihre Gesundheit und Geschäfte erlauben, so wünschte ich Sie morgen bei mir zu sehen, um die Sonate zu überspielen. Will der Rhode vielleicht die Violinstimme zum Ueberspielen haben (mußte sie doch schwer gefunden haben) so thun Sie mir es zu wissen, damit ich dieselbe (damals noch Manuskript) schicken könne, wie auch, ob und wenn Sie morgen zu mir kommen können. Ihr Freund Rudolph."

Dieser Brief ist in's Jahr 1813 zu setzen, schon weil ein folgender in der uns von K. Holz mitgetheilten Samm-

lung der Schreiben des Erzherzogs an Beethoven, vom 7. Juni 1813 datirt ist, vollends aber setzt das Jahr 1813 der Umstand außer Zweifel, daß Rhode im Februar 1813, zum ersten Mal nach Wien gekommen war (siehe die vielfach rügende Beurtheilung seiner Leistungen in der A. M. Z. 1813, S. 114, Korrespondenz aus Wien). Auch Beethoven, schreibt uns K. Holz, spielte die Sonate mit Rhode (vielleicht um sie ihm für den Erzherzog einzuspielen) er merkte bald, daß Rhode wenig musikalisch war. Im Adagio, im 34., 35. und 36. Takt, warf Rhode um, Beethoven lächelte; da das Klavier eben Pausen hat, hob er die Hand grüßend auf und sprach dazu: „Adieu Rhode, Adieu!" — spielte ferner nimmer mit demselben. (Trank nie einen Tropfen mehr). —

* * *

Op. 97. Trio (6. und letztes) für Pianoforte, Violine, Violoncell, dem Erzherzog Rudolph gewidmet, B Dur. Steiner (Wien), Haslinger (Gesammtausgabe, mit dem Zusatz „großes" durch den Verleger), Dunst (Frankfurt), 2 Pariser Ausgaben. Erschien 1817, den 11. April 1814, von Beethoven selbst öffentlich ausgeführt (Mittheilung von K. Holz), kurz vor oder nach op. 96 (1812) komponirt. Vergl. op. 96 und die Beethoven-Chronologie (Schluß des Buchs). —

Für Pianoforte vierhändig von Czerny, das Rondo vierhändig bei Cranz, die Andante für Pianoforte und Physharmonika von Lickl. Hymne nach Beethoven (op. 97) von Goethe (Wer darf ihn nennen) zur Bekränzung des Bonner

Denkmals, dargebracht von F. Schmidt. Der von Franz Liszt für die Einweihung des Denkmals komponirten Kantate, ist die Andante verflochten.

Das Herren-Trio.

On peut s'en nourrir, vergl. op. 96.

Auf dem Standpunkt der Instrumentalidee, zu der Beethoven das Jahrhundert hinaufgeführt, und in der 2. Hälfte desselben, wo diese Idee mehr Verständniß findet, ein rechtschaffenes großes Virtuosenwerk, von Beethovenschem Geist durchglüht, keine Beethoven-, d. h. Ideenerscheinung, die als solche Geltung hätte. In der Benutzung der Mittel unerreicht. Durch seinen nicht vollständig (Finale) gezogenen, in Virtuosenthum (Konzertantismus) wurzelnden Ideenkreis, dem Historischen in Beethoven angehörend, nach Sinn und Bedeutung dieses Begriffs, wie wir ihn für die 10 ersten Violin-Quartette aufstellen (op. 127).

Was die Idee bei einem Gedankenfürsten wie Beethoven, auch noch über Virtuosenthum in Komposition und Execution vermag, das ist das Interesse des Werks. Unter Virtuosenthum verstehen wir das Komponiren um zu komponiren, das Executiren um zu executiren, und nicht die Darstellung einer Idee um jeden Preis (mit jedem Mittel, jeder Note, in jedem Augenblick). Mit anderen Worten: das Ideenkapital in op. 97 entspricht nicht dessen Verwerthung in Tonspiel und Toneffekt, trotz der ungewöhnlichen Ausdehnung des Werks (1619 Takte) das um 500 Takte (!) länger ist als die so ideenreiche

8. Symphonie (1139 Takte). So großartig der Grundgedanke sich entfaltet (1. Satz) so volksthümlich er sich fortsetzt (2. Satz) so religiös er geweiht wird (3. Satz) so unvollständig bleibt er durch den Tonspiel und Toneffekt, bloßer Beethoven-Faktur, verfallenen letzten Satz. Dieser ist ein idealer Hummel, ein Hummel wie keiner war, ein Hummel mit einem Räuschchen. Nur der das 2. Achtel (schlechter Taktheil) treffende Stoß in den Saiteninstrumenten (2., 4. Takt Finale) ist anti-hummelsch. Und deshalb fand das Werk die unbestrittenste Anerkennung, deshalb zehrten die Pianisten mit solchem Eifer an demselben. Bei aller Allem überlegenen Faktur, war es ihrer Persönlichkeit nicht mehr so überlegen, daß sie es nicht verstehen, wie sie sagen, d. h. nicht gut virtuosenmäßig produciren können.

Die 3 Instrumentalpersönlichkeiten auf die es Beethoven ankam, der dem Erzherzog-Klavierspieler ein solches Pracht- und Glanz-Tricinium versprochen haben mochte, waren auf ein dankbar Stück Arbeit gestoßen. Man sieht 3 weiße Halsbinden, 3 schwarze Fracks erscheinen, sich verbeugen, am Flügel, an den Pulten Platz nehmen — ihre Virtuosenschleusen öffnen; man vergißt nicht über der Idee das Menschentrio und das ist das ideenfeindliche Moment, und davon macht nur im Einzelnen, nicht im Ganzen op. 97 eine Ausnahme.

Ist für Beethoven ein Finale, Brief und Siegel seiner Idee (gehaltlicher Panthematismus) ist dies in op. 97 nicht der Fall; so würde man mit einem geologischen Ausdruck sagen: was die 3 ersten Sätze an Ideengehalt bieten, es ist

der Kreide eingesprengtes vulkanisches Produkt, sporadischer Porphyr, eine amphibolische Erscheinung, wie sie das Paradies der Geologen ausmacht, das Trio-Paradies der bestzünftigsten Pianisten in op. 97. Mit dem Septett ist op. 97 die verbreitetste mehrstimmige Tondichtung Beethovens. Vom Pianisten **ex professo**, der seinen Fingern eine Hetzjagd in Beethoven gönnt, bis zu dem ihm verschämt nachkriechenden Dilettanten, der auch sein groß Stück Beethoven haben will.

Nicht Bescheidenheit ließ Beethoven das größte Pianofort-Trio, nicht einmal ein großes auf dem Titel nennen. Er mochte es einfach Trio genannt haben, weil durch die damals unbekannten räumlichen Verhältnisse des Werkes, durch großartigste thematische Arbeit, beispiellose Geltendmachung des den Instrumental-Faktoren inwohnenden Tonlebens, ein Trio zu Stande gekommen war, vor dem kein anderes mehr bestand, ein Trio, das für das einzige seiner Art gelten konnte, ein Trio **par excellence**.

Der Musikdichtung als einer Ideenliteratur, kommt es auf andere Bedingungen an. Was eine Idee unter Beethovens Händen zu werden hat, weiß man — was eine Glocke bei Schiller wird.

Am wenigsten Trio, am meisten Musikidee, ist unserem Gefühl nach, das D Dur Pianofort-Trio op. 70. Daß man mit mehr Vergnügen op. 97 spielt, sich selbst in demselben besser hört, mehr und besser schwelgt, daß das Werk uns, zum Beispiel, das Liebste der Art ist, das hat mit der Beurtheilung desselben nach Ideenrecht, nichts zu thun. **Croyez-Vous que**

j'entende de la musique pour mon plaisir? war einmal die das ganze Ideenleben der Musik ausdrückende Frage von Berlioz.

Wir fassen das Werk als den Gipfel alles durch die Instrumentalidee befruchteten Trio-Virtuosenthums am Klavier unter Saiteninstrumenten, nicht als ein reines Moment der in solcher Gestalt in die Erscheinung tretenden Instrumentalidee. Beethoven würdigte zwar das Trio noch 13 Jahre nach seiner Entstehung, einer Besprechung (siehe unten) da aber nur der Faden des Gesprächs, nicht Beethovens Ansichten uns erhalten sind, so ist dieser Umstand nicht zu hoch anzuschlagen. Den dort gegebenen Hinweis auf eine Heldenidee, hat man für die gehaltliche Interpretation zu benutzen.

Konstruktion. Allegro moderato $^4/_4$ B Dur 1. Theil (Reprise) 100 Takte, 2. Theil 294 Takte. Ausdruck: „Erhabene Ruhe in der Seelengröße." Was Schlosser (Weltgeschichte für das Volk) vom gefesselten Prometheus des Aeschylus sagt, wenden wir auf den stolzen Satz an: „es wird der Gedanke versinnlicht, daß die wahre Freiheit des Menschen nie besiegt werden kann, daß ächte Seelengröße jeder Gewalt überlegen ist. Das Hohe und Edle eines um den Besitz geistiger Güter kämpfenden Helden, wird in Kontrast gebracht mit der knechtischen Natur des gemeinen Menschen oder mit der weichen und milden Seele, welche zwar mitempfindet und das Rohe und Schlechte haßt, zum Widerstreben und Helfen aber keine Kraft hat."

Exposition des sich solcher Größe bewußten Motivs durch

das Pianoforte allein, was den Schwerpunkt in die Klavierstimme legt. Nach einer ersten unbeschreiblich tonschönen Begegnung der beiden Saiteninstrumente (6.—14. Takt) singt die Violine (die weiche und milde Seele) das Motiv; das Violoncell, herrischer gestimmt, geht dazu einen Kontrapunkt ein, das Klavier begleitet. Daß es auf vielen und großen Ernst abgesehen ist, prophezeien die verminderten Harmonien und Mollklänge (21., 23., 25. Takt). Noch erhält sich der Held auf lichter B Dur Höhe (große Triolenfigur 33. und folg. Takte). Die Triolenfigur des Klaviers, zu dem sich das Motiv in den Saiteninstrumenten erhält, ist keine Passage (Tonfigur) sie ist das Portal zu den Gebieten in denen die weiche und milde Seele wohnt.

(Gegensatz 43. und folg. Takte) Gegenmotiv 52. und folg. Takte in erweichendem G Dur (g Unterterz von b) gerade wie in der Klavier-Heroide op. 106, 1. Satz. Von Gesang zu Gesang (Violoncell 60 Takte) bis zum Doppelgang (Terzen in der Gegenbewegung) im Pianoforte, den die Saiteninstrumente dann verstärken. Uebergang der Idee in Konzertantismus. Stellen, die konzertanter sind als die Beethovenschen Pianofortkonzerte; die Begleitungsfiguren in rollenden 16 Theilen (Läuferchen) in einem kindlichen Mozart-Hummel Geschmack. Bei der Einheitlichkeit Beethovenscher Vorstellungen konnten die Triolen nicht verloren sein. In Triolen-Herausforderungen zwischen Pianoforte und Saiteninstrumenten, auf einem und demselben, 11 Takte lang gebrauchten Akkord (**G Dur a tempo**) geht der 1. Theil zu Ende. Modulation

über G Moll und Es Dur, in die Dominante. Reprise. Mittelsatz (1.—95. Takt 2. Theil) eine der bedeutsamsten thematischen Arbeiten die man besitzt. Das Motiv (die vier Viertel aus dem 1. Takt des 1. Theils) schwebt hoch im Violinschlüssel des Violoncells herein (12. Takt) von Violine (13. Takt) und Pianoforte imitatorisch aufgegriffen. Zwei Glieder (Viertel) des Motivs giebt das Pianoforte in alterirten Intervallen (14. Takt Baß f, b). Ein Umstand, der weiteren Schicksalen des Motivs entgegensehen läßt. Diese lassen nicht auf sich warten. Mit dem 20. Takt, wo das Klavier die vier oben im Violoncell (Violinschlüssel) auch in den Intervallen des Motivs (es, g, d, es) eingetretenen Viertel ergreift, läßt der Architekt die 1. Fronte (das 1. Viertel) im Motiv eingehen und führt nur drei Seiten (3 Viertel) weiter, die er in den Saiteninstrumenten, mit einem den schlechten (4.) Takttheil treffenden Keil (sforzato) durch einen Kanon treibt (g, d, es, u. s. w. unisono in Violine und Violoncell 20. und folg. Takte g, d, es u. s. w. kanonisch in der Klavierstimme).

Hinter dem Severus-Bogen am römischen Forum stehen 3 Säulen, die scharfe Ecke eines Jupitertempels. Das Gebäude verschwand, die Säulen werden durch die Jahrhunderte bewundert.

Eine solche abgebrochene Ecke gestalten die von 4 auf 3 reducirten Viertel des Motivs. Wie eine Vergangenheit nach der andern, geht ein weiterer Theil des Motivs im Violoncell zu Tage (pp. 38. 39. Takt). Der letzte Viertel-

werth (punktirte Achtelgruppe) des zweiten Takts im Motiv, und der ganze 3. Takt (die 4 Viertel in der Skale, hier in D Dur). Dann kommt der 5. Takt im Motiv an die Reihe (2 Viertel, halbe Note 41 Takte, Violoncell). Mit den 4 Vierteln in der Skale (3. Takt im Motiv, hier G Dur) steigt die Violine in's höchste g. Ein Geisterwehen der weichen und milden Stimme unter den Ruinen! Den 5. Takt im Motiv ergreift das Klavier (48., 49. Takt), unterbrochen von dem 2. und 3. Takt im Motiv, das dem Violoncell pizzicato (pp.) überwiesen ist (50., 51. Takt, punktirte Achtelgruppe des 2., die 4 Viertel in der Skale, des 3. Taktes im Motiv).

Diese im Violoncell leise (pp.) schwingende Geisterglocke ist das Zeichen zur Eröffnung der weihevollen Scene, welche alle Helden der Welt versammelt, mit unsichtbarer Hand die Wand der engen bürgerlichen Wohnungen weghebt, um in einem Zauberspiegel die Horizonte des Geistes zu zeigen (Bd. 2, S. 481).

Das ist ein pizzicato instrumentirtes Motiv-Fragment in Beethovens Hand!

Die Rückkehr ins Motiv erfolgt geisterhaft, auf der Molltonart der Unterdominante des Haupttons (Es Moll Plagal minore 94. und 95. Takt) hingehaucht, nicht materiell harmonisch. Aus dem Geflüster der zu Trillern gruppirten 3 Instrumente geht das Motiv mildleuchtend hervor, wie die aus einer Wolke tretende Mondsichel. Das Motiv wird dabei

mit einer Appoggiatur beschenkt (c Achtel vor b Achtel, nicht mehr Viertel).

Vor diesem Mittelsatz, vor dieser Rückkehr erbleichen die thematischen Arbeiten der vorbeethovenschen Musikwelt. Der Satz schließt in einem Anhange (20. und folg. Takte vor Schluß) auf dem siegreich heroisch, zu rollender Pianofortebegleitung dargestellten Motiv, nachdem Gegensatz, Gegenmotiv, das Ende des 1. Theils (die Triolen-Herausforderungen) in der Tonika gehört worden sind.

Scherzo: Allegro 3/4 B Dur (719 Takte durch die ausgeschriebene Reprise) ein Trio im Trio.

Der Held im Volksmunde, daher der Volkston. Der Eintritt des Klaviers solo, nach der Exposition durch die Saiteninstrumente, gleichsam Chor. Der 2. Theil kommt mit dem 86. Takt (Es Dur, Violoncell solo). Der 3. (Trio) mit dem berühmten Synkopensatz (B Moll). Ein Stück Geisterwelt. In der glänzenden Modulation (Des Dur, E Dur, B Dur) tritt ein neues heroisches Motiv auf, das von den Kämpfen des Helden erzählt.

Nach diesem bedeutsamen Trio schreibt Beethoven (Steinersche Original-Ausgabe) Scherzo und Trio aus, läßt er das Scherzo ein 3. Mal hören und schließt mit der Coda. Diese Wiederholung von Scherzo und Trio, welche seine große Scherzo-Oekonomie (vergleiche das Scherzo der Chorsymphonie) ausmacht, überläßt, um Papier zu sparen, die Haslingersche Partitur-Ausgabe dem Belieben (!) der Vortragenden, wie es in einer Anmerkung auf S. 17 heißt. Diese Scherzo-

Phantasie ist um 200 Takte länger als das Finale der 8. Symphonie.

Andante cantabile 3/4 D Dur (d Oberterz von b) 196 Takte ohne Reprise. Tempelweihe. Zweitheiliger Hymnus (Liedform). Exposition des 1. Theiles durch das Klavier **solo** 1.—8. Takt. (Der Held opfert.) Durch die Saiteninstrumente gehobene Wiederholung 9.—16. Takt. (Chor der Völker). 2. Theil, 17.—24. Takt. Klavier **solo** (Alleinopfer des Helden) 24.—28. Takt (Chor). Völlige Erdenentrücktheit. Kein menschlicher Wunsch mehr. Alles Gottheit. Mit dem 29. Takt beginnt die nicht angezeigte Variationenreihe. In der Haslingerschen Ausgabe sind die Variationen durch willkürliche Metronomisation unterschieden.

Die erste von den Triolengewinden des Klaviers begleitete Veränderung (**pp. dolce**) schließt sich so natürlich, so geistesverwandt an das Thema, daß man sie für Fortsetzung halten könnte. Die zweite (Wechselspiel zwischen Violoncell und Violine) weiht sich nicht sowohl der Idee als der Geltendmachung der Saiteninstrumente, damit diese nicht in Vergessenheit gerathen (formeller Konzertantismus). Dasselbe ist von der dritten, durch das Klavier in nachschleppenden Triolen eröffneten Variation zu sagen; diese ist auf der Höhe, zu der uns Beethoven im Veränderungsstyl geführt hat, sogar schleppend, relativ flach, das Synkopen-Geflechte der 4. Variation hingegen (**Poco piu Adagio**, genau die 28 Takte Thema) gehört ganz der Idee an, der bedeutungsvollen Bildlichkeit Beethovenscher Tiefvorstellungen. Der Pianist kann zeigen,

ob er eine unabhängige linke Hand hat. In 28 Takten hat er mit der linken Hand 672 Noten (32 Theile) jede gleich tongesättigt aufzustellen, aber diese seine That ist auf's schönste in den Ideenverband gezogen. So schön diese und die folgende Variation auch ist, es ist die mehr durch das Kolorit, durch Klangzauber, als durch den Gehalt erreichte Stimmung, welche diese Veränderungsreihe so hoch stellen lassen. Weil man sie verstand, in ihr, nur in einer höheren Potenz des vorbeethovenschen Veränderungsstyls sich befand, wollte man den psychischen Veränderungsstyl (3. Periode) nicht verstehen. —

Tempo primo (5. Variation und freier Ausgang). Das Thema mit Wendungen nach Moll (1.—19. Takt) führt in das Heiligste der Vorstellung (vom 20. Takt an). Die letzten Vorhänge rollen, einer nach dem andern, empor (20. und 21., 22. und 23., 24. und 25., 26. und 27. Takt). Die Klavierstimme zieht die letzten Schleier vom Bilde, zu einer dem Thema entnommenen, in den Saiteninstrumenten fortgehenden (punktirten) Achtelfigur, aus der im Violoncell (20. und folg. Takte vor Schluß) eine letzte Melodieblüthe erspriеßt, welche Bellini erräth und den Höhepunkt empfindsamer Eleganz im hohen Kammerstyl bezeichnet. **Hic finis florum!** Nach dem Dreiklang von D Dur verhaucht der Satz **unisono** auf **d**, wie Beethoven es hält, um in der folgenden Modulation freier zu bleiben (F Moll-Quartett 1. Satz; C Moll Pianoforte-Konzert 1. Satz). Ueber die **unisono d** ergießt er die Dominanten-Harmonie von **es** (Unterdominante des Haupttons

b) und mündet in Es Dur in's Finale, das erst mit dem 18. Takt in B Dur steht. (Plagale Maskirung der Haupttonart). Diese Ueberbrückung zum Finale ist aber nur eine scheinbare, keine gehaltliche und das einzige Beispiel in Beethoven einer Verwendung dieses so bedeutsamen Mittels als bloßes Mittel (Modulationsspiel). Der anziehende Spielreichthum des Finale hat nicht über dessen Gehalt zu täuschen. Beethoven macht der Sache durch einen den Instrumenten, nicht der Idee geltenden Satz ein Ende (Allegro moderato $^2/_4$, Presto $^6/_8$, 410 Takte). Dies ist, und in Beethovens Händen, der beste Beweis, daß ein Pianoforte der Musikidee zwar unterworfen werden mag, an sich aber dem Spielleben der Instrumente, d. h. Persönlichkeiten dient, die außerhalb des Kreises der Idee Bedeutung haben.

Die thematische Behandlung des Finale giebt Zeugniß von der großen Meisterhand. Die unscheinbare Mordentengruppe zu Anfang (1. Takt es Achtel, f kleine Note, d, es 16 Theile) im 11. und 13. Takt paraphrasirt (16 Theil-Quintolen) wird in Achtel gleichen Werthes ausgeschrieben, und giebt die Steigerung (Presto $^6/_8$) des Satzes ab. Die Modulation dieses Presto in A Dur (Modulationsspiel) ist nur dadurch motivirt, daß ein neuer Toneffekt erreicht werden sollte. Beethoven hat an organische Einheitlichkeit gewöhnt; die harmonische ist ihm Reflex der gehaltlichen. Da hier letztere fehlt, so macht ihr das die andere nach. So kann auch Jemand moduliren der nichts zu sagen hat. Daß ein tüchtiger Effekt mit diesem, bei den Haaren herbeigezogenen Spiel-Climax erreicht wird,

ändert nichts an der Sache, verweist sie vielmehr vollends in die Trio-Nische, deponirt sie nicht in die Archive der Idee.

Wollte man fragen, worin wir diese Abwesenheit der Idee im Finale erkennen, so antworten wir mit der Frage: wie entstehen frohe oder ernste Gedanken durch die Leistungen der Architektur, und warum gar keine? Das Gedankengeheimniß der Linie ist das Gedankengeheimniß des Tones; die Linie wie der Ton sind geheimnißvolle Vertreter der Idee. Man fühlt das, und das Gefühl ist eine, keiner anderen nachstehende Wahrheit. Es wird kaum Jemanden geben, der das Finale auch nur von einem Standpunkt im Ganzen der Idee beurtheilen wollte. Das wird im Schweiß des Angesichts gespielt; macht Spielvergnügen; erntet Beifall; kann durch Virtuosen-Execution sehr gehoben werden; zur Idee wird es nicht.

Das kleinste Zugeständniß, zu dem sich das Genie gegen ein Publikum verstand, hat immer Gefahr gebracht. Es bleibt nicht dabei. Brennus will immer mehr haben. Die Zugeständnisse, welche Beethoven dem Trio-Publikum machte, indem er demselben in op. 97 ein Ambrosia-Virtuosenthum ohne Beispiel reichte, hat der Welt eine Pianoforttrio-Fluth eingetragen. Wie wenige dieser Compositionen gehören einer Idee an? Was man thun kann (A Dur-Modulation des Finale in op. 97), verwechselten diese Herren, oft tüchtige Leute, mit dem was man thun soll, und verwiesen auf Beethoven als Muster, auf Beethoven, der sich wohl einmal einen „Jux" machen können, ohne gleich ein Muster abzugeben. Unter den

Epigonen steht Schubert am ersten Platz. Wollte man Spohr op. 97 gegenüber nennen, so fragten wir: **Saxo Grammaticus** oder Prometheus? — Schubert und Idee sind identisch, aber Schubert ist schwülstig und seine übergroßen Instrumentalräumlichkeiten, welche sogar die von op. 97 übertreffen, überschwemmen die Idee.

Selten ist eine genügende Ausführung von op. 97. Gewöhnlich wird der 1. Satz schon viel zu schnell genommen. Majestätisch muß dieser Adler kreisen, wie der 1. Satz im C Dur-Quintett op. 29, im F Dur-Quartett op. 59, deren Motive (besonders das Quartettmotiv durch die 4 Viertel in der Skale) diesem in Ausdruck und Charakter verwandt sind. Interessant ist die uns von Herrn Professor Schindler und von K. Holz gemachte Mittheilung, daß Beethoven selbst noch op. 97 öffentlich ausgeführt, sich dann aber nicht mehr hören ließ, die späteren Klavier-Compositionen gar nicht spielte.

Archiv.

A. M. Z. 1823. S. 192. Es giebt Menschen, die eine so glückliche Physiognomie besitzen, daß sie auch ohne nähere Bekanntschaft ein günstiges Vorurtheil erwecken; Kunstprodukte, denen als Aushängeschild der Name des Verfassers allein schon zur untrüglichsten Firma dient, um allenthalben ehrenvoll acceptirt zu werden. Nun erfreut sich aber das zu besprechende Werk dieses Vorzuges in zwiefacher Gestalt: einmal weiß man schon zum voraus was Beethovens Genius zu leisten vermag; um wie viel mehr noch muß dieser nicht angespornt und be-

flügelt werden durch den Gedanken: „diese Geistesgeburt ist als Opfergabe geweiht dem erhabenen Kunstfreunde, der es nicht unter seiner fürstlichen Würde hält, sich Schüler zu nennen, obschon er für einen vollendeten Meister als Pianofortespieler, als gründlicher, mit den tiefsten Geheimnissen der Kunst innig vertrauter Tonsetzer allgemein anerkannt ist, der wie nur sehr wenige, dem Phantasienschwung seines Lehrers zu folgen vermag, dessen verborgenste Mysterien sich seinem Forscherblicke erschließen, und den bei der Ausführung des erhabenen Schöpfers Riesengeist beseelt." — Dem durchlauchtigsten Erzherzog Rudolph von Oesterreich, gegenwärtigen Cardinal Erzbischof in Ollmütz, widmete also unser Beethoven dieses Trio, das unbestritten als eines der hellgrünendsten Blätter in seiner schon lange erworbenen Lorbeerkrone glänzt; er nannte es nicht groß, obschon es dieses Beinamens ungleich würdiger ist (!), als hundert andere seiner Consorten, bei denen sich solche Epitheta höchstens auf die Bogenzahl beziehen.

Der erste Satz ist überreich an Kunstschönheiten, voll Originalität und mit eleganter Pracht ausgestattet; dem Tricinium ist alternirend das edle melodiöse Motiv zugetheilt; in der Mittelperiode verzweigen sich die Stimmen in reizenden kanonischen Bindungen, und besonders ist im zweiten Theile die Einleitung zum Wiedereintritt des Thema höchst interessant: während das Pianoforte leise arpeggirt, markiren dasselbe die Begleitungs-Instrumente abwechselnd, einen sich sofort in Terzenläufen, durch kurze Triller der Prinzipalstimme unterbrochen, bis zur vollen Stärke anwachsend, und allmählig

wieder verklingend, ganz unerwartet, nur weniges (Appoggiatur) verändert, das Hauptmotiv wieder erklingt, und Alles in schönster Ordnung (!) mit einem erweiterten Schlusse seinen geregelten Gang fortgeht. Der Menuetto (Scherzo) sammt seinem Zwillingsbruder, dem Trio, durch seine Stellung in dem düstern B Moll, gleichsam dessen Schattenseite bildend, entfaltet bei aller scheinbaren Frivolität, einen ungemein reichhaltigen Schatz contrapunktlicher Schönheiten: dies so ganz die Weise des ächten Meisters, der gelehrt schreibt, ohne mit Gelehrsamkeit zu prunken. Den dritten Satz macht ein Andante mit Variationen, dessen gemüthliches (!) Thema eben so schön und ansprechend erfunden, als mit Geschick und Umsicht verändert ist; ohne einen Real-Schluß bereitet der Componist das Finale vor, worin sämmtliche verschwisterte Instrumente in lebhaften, brillanten Passagen wetteifern; mittelst eines **Inganno** befinden wir uns in A Dur, in welcher Tonart ein neues Tempo (**Presto** $^6/_8$) eintritt, daß auch nach einer ähnlichen enharmonischen Verwechselung, in die Grundharmonie gelegt ist, und mit einer feurigen Coda das Ganze recht (!) energisch beschließt. Die Künstler, so sich zur Ausführung dieses trefflichen Werks vereinen, sollen diesen Ehrennamen im ganzen Umfange des Wortes verdienen, will sagen: sie müssen im Stande sein, des Dichters Geist sich anzueignen, und solchem ihrem Vortrage einzuhauchen, die allumfassendste Praxis scheitert dort, wo Prometheus belebender Götterfunken mangelt. — Aus den Beethovenschen Conversationsheften bei Schindler S. 290:

„Sie sind heute recht wohl, da könnten wir wieder etwas poetisiren z. B. vom B Dur-Trio, wo wir letzthin unterbrochen wurden.“

Aristoteles sagt in seiner Poetik von der Tragödie: die tragischen Helden müssen anfangs in hohem Glück und Glanz leben. So sehen wir es auch im Egmont. Wenn sie nun recht glücklich sind, so kommt mit einem Mal das Schicksal und schlingt einen Knoten um ihr Haupt, den sie nicht mehr zu lösen vermögen. Muth und Trotz tritt an die Stelle und verwegen sehen sie dem Geschick, ja dem Tod in's Auge.

Bin einverstanden Meister. Aber jenes Bild ist der Mikrokosmus, das Conterfei des Lebens und das Abbild von dem Trio.

Ja wohl, aber die Medea von Euripides ist mir nicht mehr gegenwärtig. Sie müssen mir das deutlicher expliciren, sonst bleibt es dunkel.

Klärchens Schicksal interessirt deswegen, wie Gretchen im Faust, weil sie einst so glücklich waren. Eine Tragödie, die sogleich traurig anfängt und immer traurig fortgeht, ist langweilig. Da kommt mir die alte Medea wieder in Erinnerung.

* * *

Op. 98. An die ferne Geliebte, Liederkreis von Jeitteles, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, dem Fürsten Lobkowitz, Herzog von Raudnitz gewidmet. Steiner (Wien) 2 Ausgaben. Von Franz Liszt für Pianoforte allein.

Eine ganz der Musikidee geweihte Liederdichtung, vielleicht

die schönste Beethovens. Diese 6 durchkomponirten Lieder, dem Höchststehenden und Ideenreichsten der Gattung ebenbürtig, würden hinreichen, um auch im Lied Beethoven einen ersten Platz anzuweisen. Als unzertrennliche, der sehnsüchtigen Einheitlichkeit des Grundgedankens Rechnung tragende Reihe (psychischer Thematismus) ist das Werk unerreicht. Hauptmodulationen: G Dur und C Dur in Es Dur (g Ober-, c Unterterz von es-Hauptton).

Nr. 1. Ziemlich langsam und mit Ausdruck. $^3/_4$ Es Dur, 53 Takte.

Auf dem Hügel sitz' ich spähend,
In das blaue Nebelland,
Nach den fernen Triften sehend,
Wo ich Dich, Geliebte, fand.

Erwartungsvolle Exposition, die Melodie bleibt in allen Strophen dieselbe; bei der dritten machen sich schmerzliche Laute Luft; die vierte beruhigter, die Harmonie eingreifender; in der fünften erstarkt die Begleitung. Kurzes Zwischenspiel zum 2. Liede, dessen Modulation unvorbereitet, wie ein Lichtstrahl, erscheint. Nr. 1 modulirt nur in die Dominante.

Nr. 2. Ein wenig geschwinder, $^6/_8$ G Dur, 46 Takte (Wo die Berge so blau). Sehnsüchtig beglückter Ausdruck.

Nr. 3. Allegro assai $^4/_4$ As Dur 53 Takte (Leichte Segler in den Höhen). Im Affekt gesteigert. Nr. 4 nicht zu geschwind, angenehm und mit viel Empfindung, $^6/_8$ As Dur, 37 Takte (diese Wolken in den Höhen). Nr. 3 genähert, in der Begleitung abweichend, Nr. 5 Vivace $^4/_4$ C Dur,

68 Takte (Es kehret der Maien, es blühet die Au). Herrliche Pastorale.

Nr. 6. **Andante con moto cantabile,** $^2/_4$ Es Dur, 85 Takte. Die ersten 8 Takte sind das 1. Lied ohne Worte für Pianoforte. Unbeschreiblich schöner Toneffekt bei den Worten: n a c h d e m s t i l l e n b l a u e n S e e — man sieht einen jener blauen Juwelen vor sich liegen, an denen die Schweiz so reich ist.

Nr. 6 reicht Nr. 1 in gleicher Tonart (Es Dur) die Hand, verknüpft tonal das Ende dem Anfang, womit die Lieder zu einem untrennbaren Cyklus, wir mögten sagen, zu einer psychischen Veränderungsreihe werden, deren Thema die übersehnsüchtige Stimmung ist. Nr. 2 und 5 sind Naturscenen am Klavier. Das wahrhaft poetische Gedicht scheint den Tondichter ins Herz getroffen zu haben. Er, der stille blaue See ungemessener Tiefen, spiegelt sich uns in diesem großen Meisterstück auf wenigen Blättern! A. M. Z. 1817, S. 73: Diese Lieder gehören zu den schönsten, die es giebt. Nicht nur für den G e s a n g, sondern auch für's S i n g e n kann man gar nicht fließender und den Organen gemäßer schreiben.

* * *

Op. 99. Der Mann von Wort, Gedicht von Kleinschmid für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte (Du sagtest, Freund, an diesen Ort komm ich zurück, das war dein Wort) $^3/_4$ G Dur 17 Takte, Steiner (Wien). Haslinger. Nicht aus dieser großen Zeit. A. M. Z. 1817, S. 135. Ein recht

eigentliches Lied, nicht ohne Eigenthümlichkeit der Erfindung, Begleitung höchst einfach.

* * *

Merkenstein, Gedicht von Rupprecht für eine oder zwei Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte 3/8 F Dur, 14 Takte. Mäßig doch nicht schleppend. (Merkenstein, Merkenstein! wo ich wandle, denk' ich Dein.) Merkenstein ist ein Schloß in der Nähe von Baden bei Wien, das Beethoven bei seinen Naturstreifereien oft besucht haben mochte. Das Lied, im Volkston, mag der frühesten Zeit angehören. A. M. Z. 1817, S. 52, ein freundliches artiges Liedchen, äußerst leicht und gefällig. Op. 100.

Ende der zweiten Periode.

Uebersicht der zweiten Periode.

Op. 20—100 waren uns, in runder Zahl, das Gebiet der 2. Periode, des mittlern, Tradition und Herkommen immer mehr ausschließenden, immer unabhängiger selbst Geschichte machenden Geistes in Beethoven.

Durch Häufungen gleichartiger Tondichtungen unter einer und derselben opus-Zahl (op. 27, 30, 31, 49, 59, 70) ergeben sich für diese Periode (die einzelnen Lieder nicht gezählt) 109 Kompositionen. Von diesen sind als früher entstanden, später erschienen, der 1. Periode zu überweisen: op. 21 (1. Symphonie) op. 22 (theilweise) 23 und 24 (theilweise) op. 25, 27, Nr. 1 op. 33, op. 36 (2. Symphonie

theilweise, als Anfänge des großen Symphonie-Begriffs) die Prometheus-Musik op. 43, op. 44, 48, 49, 66, 71, 76, 79, 81 b., 87.

Für das Lied, welche Gattung mit op. 32, zum ersten Mal in der 2. Periode auftritt, ist die 2. Periode die erste, die dritte die höhere (2. Stufe). Auch hier läßt sich das Ererbte von dem Erworbenen unterscheiden, in den älteren, in op. 52, 82, 88, 99, 100 enthaltenen Liedern, eine Vorstufe der so viel höher stehenden erkennen, der geistlichen Lieder (op. 32) der Beethovensch charakterisirten in op. 75, 83, der in dieser Literatur einzig dastehenden Adelaide op. 46 *) in dem herrlichen Liederkreise op. 98.

---

*) Daß diese Tondichtung noch im vorigen Jahrhundert entstand, beweist folgender Brief Beethovens an Matthisson bei Uebersendung der Adelaide, den wir Herrn Professor Schindler verdanken und der, man weiß nicht in welchem Journal der zwanziger Jahre im Facsimile erschien.

Wien, am 4. August 1800.

Verehrungswürdigster! Sie erhalten hier eine Composition von mir, welche bereits schon einige Jahre im Stich heraus ist, und von welcher Sie vielleicht zu meiner Schande noch gar nichts wissen. Mich entschuldigen und sagen, warum ich Ihnen etwas widmete, was so warm von meinem Herzen kam, und Ihnen gar nichts davon bekannt machte, das kann ich nicht, vielleicht dadurch, daß ich anfänglich Ihren Aufenthalt nicht wußte, zum Theil auch wieder meine Schüchternheit, daß ich glaubte mich übereilt zu haben, wovon ich nicht wußte, ob es Ihren Beifall hätte. Zwar auch jetzt schicke ich Ihnen die Adelaide mit Aengstlichkeit, Sie wissen selbst, was einige Jahre bei einem Künstler, der immer weiter geht, für eine

Wir bezeichnen als Gedächtnißhülfe:

1) Die zwanziger und dreißiger opus-Zahlen als die Gruppe der Solo- und Doppel-Sonate (später op. 47, op. 53, 57, 90) mit op. 29 als ausgesprochendstem Violin-Quintett (Kassation).

2) Die vierziger opus-Zahlen enthalten den ewig jungen Frühlingsgruß der Seele, die Adelaide, das räumlich größte Instrumentalduett (Kreutzer-Sonate op. 47) die erste Violin-Romanze; die Prometheus-Musik.

3) In den funfziger opus-Zahlen steht das Sternbild der **Eroica**, schließt die Dekade die Rasoumowskische Quartett-Trilogie (op. 59).

4) In den sechziger opus-Zahlen, die 4., 5. und 6. Symphonie; die **Coriolan**-Ouverture; das Violin-Konzert. Symphonistischer Schwerpunkt der 2. Periode.

Veränderung hervorbringen, je größere Fortschritte in der Kunst man macht, desto weniger befriedigen einen seine älteren Werke. Mein heißester Wunsch ist befriedigt, wenn Ihnen die musikalische Composition Ihrer himmlischen Adelaide nicht ganz mißfällt, und wenn Sie dadurch bewogen werden, bald wieder ein ähnliches Gedicht zu schaffen, und fänden Sie meine Bitte nicht unbescheiden, es mir sogleich zu schicken, und ich will dann alle meine Kräfte aufbieten, Ihrer schönen Poesie nahe zu kommen. — Die Dedikation betrachten Sie theils als ein Zeichen des Vergnügens, welches mir die Composition Ihrer Adelaide gewährte, theils als ein Zeichen meiner Dankbarkeit und Hochachtung für das selige Vergnügen, was mir Ihre Poesie überhaupt immer machte und noch machen wird.

Erinnern Sie sich bei Durchspielung der Adelaide zuweilen Ihres Sie wahrhaft verehrenden Beethoven.

5) In den siebziger opus-Zahlen, eine neue Aera des Pianofort-Trios (D Dur, Es Dur op. 70). Der Planet Fidelio mit vier Trabanten (Ouverturen), die Apotheose des dreitheiligen Klavier-Konzerts (Es Dur), das Harfen-Quartett (Sporade zwischen 1. und 2. Periode).

6) In den achtziger opus-Zahlen, die Prophezeihung der Chor-Symphonie in der Pianofort-Phantasie mit Chor (op. 80), die Egmont-Musik (Fusion von Drama und Orchester), die erste Stufe Beethovenscher Kirchenherrlichkeit (Oratorium, 1. Messe).

7) In den neunziger opus-Zahlen (Steinerscher Verlag) die Trilogie der Vittoria-Musik, 7. und 8. Symphonie.

Uebergangsstufen zur höchsten Symphonie-Idee in der 3. Periode; zur höchsten Quartett-Idee (F Moll Quartett op. 95) zur höchsten Instrumentalduett-Idee (Violinsonate op. 96). „Großes" Pianofort Trio op. 97. Sporade zwischen der angewandten Instrumentalidee und den Gebieten der absoluten (3. Periode).

Beethoven.

Eine Kunst-Studie.

Von

Wilhelm von Lenz,

kaiserlich russischem Staatsrathe.

Fünfter Theil.

Kritischer Katalog sämmtlicher Werke Beethovens mit Analysen derselben.

Vierter Theil.

III. Periode op. 101 bis op. 138.

Anhänge. Tabellen.

Hamburg.
Hoffmann & Campe.
1860.

Kritischer Katalog

sämmtlicher Werke

Ludwig van Beethovens

mit Analysen derselben.

Von

Wilhelm von Lenz,

kaiserlich russischem Staatsrathe.

Vierter Theil.

III. Periode op. 101 bis op. 138.

Anhänge. Tabellen.

Docti rationem artis intelligunt,
indocti voluptatem.

Hamburg.

Hoffmann & Campe.

1860.

Carmina Majora.

III. Periode.

Opus 101 bis Opus 138.

Anhänge. Tabellen.

Docti rationem artis intelligunt,
indocti voluptatem.



III. Periode.

Op. 101 bis op. 138.

Sonate (ohne den Zusatz „große") für das Hammer- Op. 101.
klavier, später unter dem Titel: Sonate für Piano-
forte*) A Dur, der Baronin Dorothea Ertmann geb. Grau-

*) Briefe von Beethoven an Steiner. Nr. 1. Der Zufall (?) macht, daß ich auf folgende Dedikation gerathen: „Sonate für das Pianoforte oder Hammerklavier, verfaßt und der Frau Baronin Dorothea Ertmann, geb. Graumann, gewidmet von Ludwig van Beethoven", bei der neuen Sonate; sollte der Titel schon fertig sein, so habe ich folgende zwei Vorschläge, nämlich: entweder ich bezahle den neuen Titel, oder man hebt ihn auf für eine andere neue Sonate von mir. Der Titel ist zuvor einem Sprachkundigen zu zeigen. Hammerklavier ist sicher deutsch, ohnehin ist die Erfindung auch deutsch, gebt Ehre dem Ehre gebührt. Antwort wegen der Ertmann, noch heute, baldigst (presto, prestissimo) wohl gemerkt, im Sturmmarsch am Ende (für das Verständniß des Finale wichtig). Nr. 2. Wir haben nach eigener Prüfung und nach Anhörung unsers Conseils beschlossen und beschließen, daß hinführo auf allen unseren Werken, wozu der Titel deutsch, statt Pianoforte Hammerklavier gesetzt werde, wonach sich unser Generallieutenant (Steiner) sammt Adjutanten (Tobias Haslinger) wie alle andern, die es betrifft, sogleich zu richten, und solches ins Werk zu bringen

mann gewidmet (28. Sonate) 12 Ausgaben. Kein Arrangement außer für Pianoforte und Streichquintett vom Fürsten Kastriot Skanderbeg (Manuscript, Rußland). Erschienen 1817 im 1. Heft des von Steiner in Wien herausgegebenen **Musée musical des clavicinistes.**

H. Hans von Bülow, dem Vertreter der Dichtung in der Oeffentlichkeit.

Eine Spätliebe Beethovens, dafür spricht der maßgebende Ausdruck des 1. Satzes und die Ertmann. Schon die Vortragszeichen in deutscher Sprache deuten auf Beziehungen zur Widmung. Deutscher Sprache bedient sich unser Dichter, wo solche Beziehungen bekannt (op. 90) oder wahrscheinlich sind (op. 109). Nicht ohne tieferen Grund wird der Titel in den Sonaten op. 110, 111 wieder französisch (universell).

Die Liebessonate dieser Periode sei uns op. 101; sagt

---

haben. Statt Pianoforte Hammerklavier, womit es sein Abkommen einmal für allemal hiemit hat. Gegeben vom Generalissimus (Beethoven) am 23. Jänner 1817 (Seyfried, Studien. Anhang). Die Presse 1858 Nr. 262. Wien. Holz war es, der als Beethoven die berühmte Sonate op. 101 für das Hammerklavier geschrieben, mit demselben die Zusammenstellung der deutschen Kunstausdrücke fertigte (die Beethoven nur bis op. 109 anwendet). Arie nannten sie Luftgesang, Einsang; Baß Grundsang; Canon Fluchtstück; Chor Vollsang; Clavier Tastenspiel, Hammerklangwerk; Compositeur Tonsatzwerker; Concert Tonstreitwerkversammlung, Tonstreitwerk, Tonkampf; Musik Tonwerkerei; Musikalisch tonkünstig; Oper Singwerk; Orchester Tongerüst, Tonkünstlerbühne, Tonwerkerschaar; Symphonie Zusammenklangwerk; Sonate Klangstück; Violinquartett Geigenstück.

doch Wegeler (S. 42) Beethoven war nie ohne Liebe und meistens in hohem Grade von ihr ergriffen. Keine Jugendliebe — die beschaulichere Seelen- und Kunstbegeisterung des Dichters ohne Heerd, den solcher Seelenfrühling dithyrambisch verzückt (2. Satz), tiefer seinen Kunstgeheimnissen weiht (finale).

Clementi sagt von der Ertmann: **elle joue en grand maître.** A. M. Z. 1810. S. 292. In den von Beethoven überwachten, ersten Ausführungen seiner Werke bei Czerny, in Wien, sah man die Ertmann am Klavier (Schindler Biogr. S. 111). Ortlepp erkennt in derselben die früher gefeierte Adelaide. Am Ausführlichsten ist Reichardt: Vertraute Briefe auf einer Reise nach Oesterreich, Amsterdam 1809. Schon längst, schreibt er im Februar 1809 aus Wien (Bd. 2, S. 371) hatte man mir von der Gemahlin des Majors von Ertmann, vom Regiment Neumeister, als von einer großen Klavierspielerin gesprochen, die besonders die größten Beethovenschen Sonaten, sehr vollkommen vortrüge. Eine hohe, edle Gestalt und ein schönes seelenvolles Gesicht, spannten meine Erwartung beim ersten Anblick der edlen Frau noch höher und dennoch ward ich durch ihren Vortrag einer großen Beethovenschen Sonate (op. 57?) wie fast noch nie überrascht. Solche Kraft neben der innigsten Zartheit hab' ich, selbst bei den größten Virtuosen, nie vereinigt gesehen; in jeder Fingerspitze eine singende Seele und welche Gewalt über das ganze Instrument, das alles was die Kunst Großes und Schönes hat, singend und redend und spielend hervorbringen muß. —

Eine Erscheinung wie diese, war gemacht, Beethoven zu

einer Sonate, der Lieblingsform seiner Innigkeitspoesie, zu begeistern. Soll nach dem Wortlaut des ächten, den von Seyfried herausgegebenen, apokryphen Studien, angehängten Beethovenschen Briefes, an den Verleger der Sonate, die Widmung derselben erst später hinzugekommen sein, obgleich ganz in Beethovens Art und Weise gewesen wäre, sich und seine Idee, so hinter sich selbst zu verstecken; so ist die bloße Zusammenstellung des Werks mit einer Ertmann, bedeutsam genug und ein Hülfsmittel der Interpretation.

1. Satz. Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung. **Allegretto ma non troppo** 6/8, 102 Takte, keine Reprise. A Dur. Wie trocken die italiänische, wie sprechend die deutsche Bezeichnung! Die Hallesche Ausgabe giebt nur die italiänische, wobei eine Beethovensche Intention verloren geht. Ein reizendes Instrumental-Sonett! Eine singende Seele in jeder Note! Einer Mittheilung H. Professors Schindler, verdanken wir die schätzbare Notiz, Beethoven selbst habe den Sätzen der Sonate, folgende Ueberschriften gegeben. 1. Träumerische Gefühle. 2. Aufforderung zur That. 3. Rückkehr der träumerischen Gefühle. 4. Die That. Ob es ihm im Ernst so gemeint war, wollte ich nicht behaupten, setzt Herr Professor Schindler hinzu. Beethoven war freilich ein arger Schalk und nur bittere Ironie konnte ihn sagen lassen, die Sonate op. 111 sei in 2 Sätzen unvollständig (vergl. op. 111).

Konstruktion. Bei tiefem Gehalt bedeutsam gekürzt. Der Melodiegedanke dem Motiv (1. und folg. Takte) nicht,

wie gewöhnlicher, dem Gegenmotiv überwiesen (25. und folg. Takte **espressivo e semplice**). Mittelsatz 35.—58. Takt. Rückkehr (58. Takt) maskirt. Bezeichnen wir so die der letzten Periode eigenthümliche Erscheinung, einen oder einige Takte des Motivs für die Rückkehr zu benutzen oder aber, das Motiv vollständig, jedoch in veränderter Gliederung, Lage, Begleitung mit einem Wort modifizirt, rückkehren zu lassen (**op.** 106, 110). In **op.** 101 hält sich die Rückkehr an den ersten Takt des Motivs mit über ihn hinausschweifenden Wendungen (59. und folg. Takte) Gegenmotiv in der Tonika 77. Takt Anhang 89—102.

Welchen Einfluß der genial gekürzte Zuschnitt des Satzes auf Mendelssohn äußerte, zeigt ein Blick auf dessen E Dur-Solo-Sonate, deren erster Satz, eines der geistreichsten aber augenfälligsten Plagiate sein möchte, welche man besitzt.

2. Satz. Lebhaft. Marschmäßig. **Vivace alla Marcia** $^4/_4$ F Dur (Unterterz-Modulation; f Unterterz von a, Hauptton der Sonate) 2 Theile mit Reprisen, dritter nicht Trio genannt, in B Dur.

Die Begeisterung schwingt sich pindarisch in die Höhen-wo Polyhymnia Wohnung macht. Die Bezeichnung marsch, artig, gilt der dem olympischen Ausdruck unentbehrlichen Energie. Alle diese, so achtelunschuldig ausschauenden, Geistesgenerationen ideensättigenden Werthe, — zu einer plastischen Darstellung ihres Gehalts in Beethovenscher Feuersprache, nehmen sie ein ganzes, großes Virtuosenleben in Anspruch. Zwanzigstimmig erscheint das Wühlen im 2. Theil,

bis zum Höhepunkt der Verzückung in Des-Dur (19. und folg. Takte) 3. Theil kanonisch: **es, d, c, b** (Oberstimme, zu der Achtelfigur im Baß, 4. Takt) **es, d, c, b** (Baß, zu der Achtelfigur in der Oberstimme, 5. Takt) **g, b, c, b** (Oberstimme) **g, b, c, b** (Baß, 6. Takt) u. s. w.

Was dichterische Erfindung der Befruchtung im Geiste bringt? hat man sich zu fragen, nicht, ob sie hier ein Scherzo im $^4/_4$ Takt ist (vergl. die Scherzos in $^2/_4$ und $^4/_4$ op. 31, Nr. 3. Op. 110, 130, 131).

Bei der Intelligenz Beethoven's hat man nichts aus dem Grunde zu verdammen, daß es an Verständniß für seine Idee fehlt. Beethoven übte vollgewichtig das horazische: **odi profanum vulgus et arceo!** —

Die im prunkvollen Intermezzo (Scherzo) bis zum Springen aller Adern pulsirende Idee, ein Hochflug menschlicher Phantasie, nicht der dem Satze gebührende Musikname, ist das Interesse. Aber man muß den stolzen Ideenbau auch stolz in die Höhe zu führen wissen, damit an dessen gut architektonischer Linie kein Zweifel bleibe. Nur ausgezeichneten Menschen unter den ausgezeichneten Klavier-Virtuosen, wird das gelingen. Man wird überhaupt nur zu einem richtigen Verständniß der 5 letzten Solosonaten (op. 101, 106, 109, 110, 111) kommen, wenn man sie gehörig ausführen hört, was zu den größten musikalischen Seltenheiten zählt. Groß ist die Zahl der Pianisten, die sich einbilden, an ihrer Technik genug zu haben, um Ausführungen gewachsen zu sein,

denen eine eben so große Ausbildung aller Geisteskräfte des Menschen, gleich unentbehrlich ist.

Der Pianist, der diese Werke in ihre Tonerscheinung treten zu lassen vermag, weiht sich höheren Zwecken; wird zum Kunstpriester, der in der Sprache des Geistes, zur Welt spricht.

3. Satz. Langsam und sehnsuchtsvoll. **Adagio ma non troppo, con affetto** (Sehnsucht giebt keine Sprache wieder) A Moll, 20 Takte.

In vorbeethovenscher Zeit spielen die den Fugen, zum Zweck kontrastlicher Scheidung voraufgehenden Einleitungen (gewöhnlich Adagio bezeichnet, die Rolle eines Sammelplatzes der Aufmerksamkeit für die Fuge. Beethoven stellt eine ihrem Gehalt nach, in den Verband des Ganzen der Dichtung gezogene, langsame Bewegung zu dem fugirten Finale, in welchem seine Idee die Feuerprobe strengen Styls besteht. Ein Phantasiespiel namenloser Sehnsucht. Kaum ist das Adagio-Sätzchen erklungen: so treten auf einen einstimmigen Gang (Quintolen) die 4 ersten Takte des 1. Satzes ein, verknüpfen das Ende dem Anfang, in der Einheit der Gesammtvorstellung. Ist letztere der Triumph der künstlerischen Seele über den unglücklich fühlenden Menschen im Tondichter? — Ist die That (siehe oben) dieses verhängnißvolle Bekämpfen berechtigter Herzensgedanken? Nichts von dem Siechthum der Empfindelei, in das die Welt nach französischen Vorbildern, nach dem Träumer am Genfersee, einmal hineinkränkeln wollen! — Alles Seelengesundheit; Würde des unentweihten Genius.

Und hinter ihm im wesenlosen Scheine
Lag, was Uns Alle bändigt, das Gemeine.

4. Satz. Geschwind, doch nicht zu sehr, und mit Entschlossenheit. Allegro (warum nicht mit dem Zusatz **ma non troppo**? —) $^{2}/_{4}$ A Dur, 319 Takte, Reprise. Beträchtlicher an Umfang als die drei ersten Sätze zusammen (vergl. op. 110). Imitatorischer Styl im doppelten Kontrapunkte: **e**, **cis** Oberstimme (1. Takt nach der einleitenden Trillerkette) **e**, **cis** Baß nach der Fermate, 8. und 9. Takt. Das Gegenmotiv (50. und folg. Takt) in freiem Styl, was dem Fugenstyl Horizonte öffnet, die der Kataster der alten Meister nicht kannte. Mittelsatz (2. Theil). Ausbruch des durch den imitatorischen Styl vorbereiteten **fugato** (C Dur — Terzmodulation — **c**, obere Terz von **a**). Das bisher imitatorisch behandelte Motiv als Führer (**dux**), freier Eintritt des Gefährten auf **g** (4. Takt) statt auf **h** (der Führer war in C Dur auf **e**, nicht auf **c** eingetreten). Rückkehr, A Dur. Kunstseliges Verweilen an den die Rückkehr verzögernden, sehnsuchtsvollen Fermaten (207. Takt). Gegenmotiv in der Tonika 228. und folg. Takte. Anhang. Nach der letzten Fermate, das Motiv in F Dur; gewiß als Erinnerung der Tonalität des 2. Satzes. Schluß in einem Feuerregen (ausgeschriebener Triller) der Bässe als Orgelpunkt. Der Triller ist Beethoven-Steigerung; eine Kriegsmaschine vergl. den Schluß der Sonaten op. 106, 109. —

Der Ausdruck des Gegenmotivs im Finale ist entschieden militärisch. Entfernte Fanfaren (**pp.**) energische Antworten

in der Nähe (f). Schreibt doch Beethoven an den Verleger: Antwort wegen der Ertmann, wohl gemerkt im Sturmmarsch am Ende. Eine Stimmung, die sich aus den damaligen kriegerischen Zeitläuften, wie aus der Widmung an die Frau eines Militärs erklärt.

Beantworten wir hier, bei der ersten Sonatenfuge in Beethoven, die oft aufgeworfene Frage: warum neigt Beethoven in der letzten Periode überwiegend zur Fuge, und warum macht er damit in der 28. Solosonate den Anfang?

Ein Finale hat sich gegen den ersten Satz zu ponderiren. Ein Finale im freien Styl hätte in op. 101 nur dann den 1. Satz nicht in Schatten gestellt, wenn es von demselben beiläufigen Umfange gewesen wäre. Ein so gekürztes Finale war aber unstatthaft, weil füglich ein erster, nicht auch ein letzter Satz, etwas erwarten lassen darf. Hiezu kam, daß Beethoven den Schwerpunkt seiner Idee in die Finale versetzt (op. 102, Nr. 2, op. 106, 110, 127, 130, 131, 132, 135, Chor-Symphonie). Bei Anwendung der Fuge auf das Finale in op. 101, fiel jede Zusammenstellung mit der Räumlichkeit des 1. Satzes weg, weil die Fuge nach andern Maaßen mißt. Konnte nun ein kurzer, krystallisch durchsichtiger Satz, wie jener erste, nur einmal mit rechter Wirkung am Platz sein, paßte ein letzter Satz dichteren Gewebes, nicht zur Grazie der ursprünglichen Idee: so gab die Fuge allein einen befriedigenden Schluß, zumal, bei der für den Gehalt so fruchtbaren Beethovenschen Emancipation des Fugenstyls, der freie Styl (in dem das Gegenmotiv auftritt) nicht aus-

geschlossen war (vergl. die Fuge in op. 106, op. 110). Der Fugenstyl verdichtete auch den sonst leicht allzu duftigen Stoff der ersten Sätze. Nur Beethoven weiß in dieser Weise den Fugenstyl einem Gehalt freien Styls unterthänig zu machen; sein Fugenstyl wird zur Spitze der Idee im Gehalt.

Diese Bedeutung hat das zu Anfang des Finale erscheinende Nebelbild des ersten Satzes. Ein Vorläufer der rezitativischen Satzbildungen im Großen der letzten Quartette (op. 130, 131, 132 vergl. op. 102 Nr. 1 op. 109.)

Verstehen wir den Beethovenschen Fugenstyl als die Läuterung der Phantasiegestalten seines freien Styls, vom Standpunkt des strengen. Damit wird Beethoven zum Schöpfer einer neuen, von der alten Musikwelt ungeahnten Literatur, eines den freien Styl, im Gehalt vollbringenden, strengen.

Diese organischen, nicht zufälligen Weiterbewegungen musikalischer Kunst, in der Person Beethovens, mögen uns das spezifische Uebergewicht des Fugenstyls in der 3. Periode seines Musikdenkens, erklären, keine nähere Bekanntschaft des großen Reformators, mit Bach. Nicht Beethoven war der Mann, sich durch irgend etwas außer sich, bestimmen zu lassen. Ein so vorherrschend thematischer Kopf war natürlich (organisch) darauf hingeführt, in der Fuge, diesem höchsten Ausdruck thematischen Styls, auch den höchsten Ausdruck seiner selbst zu feiern. Seinen freien Styl (in dem nie eine Intention verloren gegangen war) mochte Beethoven ohnehin für eine Art psychischer Fuge angesehen haben, von der zur formalen,

nur ein Schritt war. Die Fuge ist Beethoven auch noch eine Potenz jener höheren (psychischen) Veränderungsform, welche die Seele der letzten Periode ausmacht (vergl. op. 109, 111, 120).

Wir verstehen somit, nicht ohne Einschränkung, die uns von K. Holz zugegangene Notiz: Die Anwendung der Fuge in den letzten Sonaten, sei die Folge einer strengen „Vornahme" Bachs gewesen, wobei Beethoven geäußert habe, bisher wäre bei ihm Alles bloße Ergießung des Gefühls gewesen, er wolle nun für die Kunst zu arbeiten anfangen, mit dem undankbaren Instrument (Pianoforte) abschließen."

Wollte Beethoven der Kunst immer wieder neue Wege erschließen, so haben wir seine neuen Formen nicht nach den historischen, sondern für sich zu verstehen.

Verweilen wir deshalb noch bei der Form in op. 101.

Elterlein (Beethovens Sonaten, Leipzig 1856) meint, die ersten Sätze der Sonaten op. 101, 109, 110 zeigten die kleine Sonatinenform, die Sonaten op. 106, 111 die große Sonatenform. Bei so bedeutsamem Gehalt, bei so vollgewichtigen, wenn gleich gekürzten Durchführungen (Mittelsätzen) kann nicht von Sonatinen die Rede sein, welche Bezeichnung auf elementare, hier ausgeschlossene Begriffe hinführt.

Nennen wir den Styl von op. 101, 109, 110 **pompejanisch**, den Styl von op. 106, 111 **kolossisch**.

Wir wollen damit für op. 101, 109, 110 gesagt haben, daß in diesen beschränkteren Instrumentalräumlichkeiten, Alles an sich Gegenstand (geistiges Motiv, Idee) ist, ohne, wie

in op. 106 und 111, auch noch durch Größe und Macht der Erscheinung (Form) zu wirken.

Assimiliren wir die lichten Farben auf dunklem Grunde pompejanischer Fresken, den Klangschönheiten in op. 101, 109, 110, wie sie Angesichts tiefsten Gehalts, duftenden Blüthenstaub verbreiten; wie hier Alles auf die feinsten Gehörperzeptionen abgesehen ist, werden wir die gegen die 3. Periode, aus dem Grunde der Taubheit des Tondichters, von Leuten, die selbst nicht hören konnten, oder, wie der letzte Beethoven-Taube, wie Oulibischeff, nicht hören wollten, gemachten Ausstellungen, für das erkennen was sie sind, für die bequeme Entschuldigung dieser Leute, nicht anders und nicht besser gehört zu haben, als sie es durch Haydn und Mozart gewohnt worden waren.

Die von uns für die Gruppe op. 101, 109, 110 einer-die Gruppe op. 106, 111 andrerseits, getroffene Unterscheidung nach innern Gründen ihrer Form, ist auch für die Ausführung maßgebend. Nur ausnahmsweise wird ein Pianofort-Virtuose, der die von op. 106, 111 in Anspruch genommenen Eigenschaften besitzt, ebenso frei diejenigen beherrschen, deren es für op. 101, 109, 110 bedarf. Mit anderen Worten, nur ausnahmsweise wird der große Styl gebundenen Spiels und großen Tons, in einer und derselben Person, mit dem pikanteren, kleineren (nicht geringeren) verbunden sein, der mit Ausnahme von Einzelsätzen, den Sonaten op. 101, 109, 110 unentbehrlich ist. Diese Ausnahmen sind der zweite und vierte Satz in op. 101, das Prestissimo und

die letzte Variation in op. 109, der Schluß der Fuge in op. 110.

Je mehr einem Pianisten, die im Ganzen schwierigere Aufgabe (op. 106, 111) gelingen wird, je weniger sagen wir, wird dies in op. 101, 109, 110 der Fall sein, weil man sich der vom größten (kolossischen) Styl geforderten Eigenschaften, besitzt man sie, weder begeben will noch immer begeben kann*). Hier ist das Kleinere einmal nicht im Größeren enthalten. So unendlich verschieden, nicht nur von Anderen, von sich selbst, ist der in der letzten Periode immer vielseitiger sich emporbauende Begriff: Beethoven.

Wohl hätte dieser Kopf von sich sagen dürfen:

Ich bin ein Berg in Gott und muß mich selber steigen!

Mit jedem Schritt, dem wir ihm nachsteigen, werden sich neue Geisteshorizonte aufthun, werden wir uns über das Niveau der zurückgebliebenen Gegend, erheben. Mit jedem Schritt wird immer wieder Alles neu sein, das geringste Gräschen der thematischen Vegetation, Zusammenhang mit größeren Erscheinungen zeigen; diese Erscheinungen selbst aber, werden einer in höheren Regionen, höher gestalteten Natur angehören.

---

*) Man möchte sagen, daß sich die kolossische Gruppe (op. 106, 111) eher einem Pianisten ergeben wird, dem sich bereits die andere (op. 101, 109, 110) ergeben hat, als umgekehrt, weil die pompejanische Gruppe mehr Spielarten und Auffassungsnüançen in kleinerem (nicht geringerem) Styl in Anspruch nimmt. Der Variationensatz in op. 111 nähert sich in Einzelnheiten jener Gruppe, das Ganze der Erscheinung bleibt kolossisch.

Archiv.

A. M. Z. 1817. S. 687. Hier, im 101. Werk (spät genug) ergreift uns Bewunderung, wenn wir mit dem großen Seelenmaler auf fremden nie betretenen Wegen gleichsam an Ariadnens Faden durch labyrinthische Krümmungen wandeln. 1. Satz hat einen einfachen, kindlich zarten Charakter, wenige aber vielsagende Noten. 2. Satz weicht gänzlich ab (ja! gänzlich). In punktirten Figuren gehalten, weicht seltsam aus (ja! seltsam) und ist eben nicht leicht (lies: kaum überwindlich) auszuführen. Das Trio, nach dem der eigentliche (uneigentlichste der Welt?) Marsch wiederholt wird, ist auf ein liebliches Motiv gebaut und aus den schönsten Nachahmungen zusammengesetzt. 3. Satz besteht aus 20 Takten, in welchen eine einzige Figur vorherrscht. 4. Satz kündigt sich sogleich als ein sonderbarer Gast an. Aus einem Stück hervorgegangen, nichts zu viel, nichts zu wenig; besteht nur aus einigen Hauptideen (welcher Satz bestünde aus mehr?), aber diese sind auch ganz erschöpfend benutzt, mit allen kontrapunktischen Künsten ausgestattet, und mit einer, das Studium der alten Klassiker verbürgenden Sicherheit gründlich und streng (?) durchgeführt (und die von den alten Klassikern ganz abweichende, unverbürgte Behandlung des Fugenstoffs?). Freunde des wahren Klavierspiels, denen Bachs Schule (über die hinausgegangen wird) ewig werth und theuer bleibt, bereiten wir auf den sie erwartenden hohen, wahrlich seltenen Genuß vor.

* * *

Op. 102. 2 Sonaten für Pianoforte und Violoncell C Dur, D Dur. Der Gräfin Erdödy geb. Gräfin Nisky gewidmet (vergl. op. 70). Der Titel ist französisch. 2 Son. pour Pianoforte et Violoncelle obligé liv. 1. 2. Artaria (4. und 5. Sonate für Pianoforte und Violoncell, die beiden letzten Instrumentalduette) 5 Ausgaben, bei Simrock zuerst in Partitur, 4 händig

bei Cranz. Erschienen 1818, Int. Bl., A. M. Z. im Arrangement der Violoncellstimme für Violine, im Dezember 1823, Int. Bl., A. M. Z. Die Pariser Ausgabe folgt der Londoner, in welcher letzteren **op.** 102 H. Karl Neate gewidmet ist, einem nach London verschlagenen Wiener Klavierlehrer, der dort mit Ries Beethovens Verlagsgeschäfte betrieb (siehe **op.** 106).

H. **Mortier de Fontaine**, dem Vertreter der Geschwister-Dichtung in der Oeffentlichkeit.

So weit war kein Instrumental-Duett in Vermittlung der von Produktionszwecken abstrahirenden Musik-Idee, gekommen. Hier ist die Form über sich selbst erhoben, von keinem Turnierplatz für Duettisten die Rede, von dem Zusammenwirken zweier Musikdenker zum Triumph dichterischen Gehalts. Wir sehen das Beethovensche Instrumental-Duett diesem Zweck geweiht (**op** 30 Nr. 2) immer mehr genähert (**op.** 96). In **op.** 102 ist er Kern der Vorstellung.

Der Styl der 3. Periode ist in **op.** 102 um Vieles prägnanter vertreten als in **op.** 101, wenn gleich **op.** 102 früher als **op.** 101 und selbst früher als **op.** 90 entstand, was daraus folgt, daß Beethoven in **op.** 101 (Finale, vergl. **op.** 90 1. Satz) das Kontra e schreibt, in **op.** 102 Nr. 1 (1. Satz) Oktavengänge vor dem Kontra e abbricht, und so um einen einzigen Ton unvollständig läßt, was keinen andern Grund haben kann, als daß dem Klavier dieser Umfang fehlte, als er **op.** 102 schrieb. Eine uns von **Mortier de Fontaine** gemachte Bemerkung (siehe eine analoge Stelle in

den hinuntergehenden Baß-Oktaven im 1. Satz der Sonate op. 10 Nr. 3, 72. und 73. Takt vor Schluß).

Verstehen wir die C Dur Sonate op. 102, als einen Satz in mehreren Bewegungen, als das erste Beispiel der fortlaufenden Satzbildungen dieser Periode (op. 109 vergl. die Quartett-Pentaide dieser Periode bei op. 127).

Konstruktion. Andante $^6/_8$ C Dur 27 Takte (Grundidee). Ein Trosthymnus, den sich der Dichter unter freiem, lachenden Himmel schreibt; vergleiche das Violoncell-Solo zu Anfang mit op. 70 Nr. 2 *). Doch der Sturm des Lebens

---

*) Die Identität einer vom Grundton fallenden Skale, als Motiv (C Dur in op. 102, Es Dur in op. 70) in demselben Instrument, an derselben Stelle, in derselben Art (Solo) ist kein Zufall. Wir erblicken einen der Gräfin Erdödy geltenden Wink, welcher op. 102, gleichwie op. 70, gewidmet ist. Wo der Tondichter, in Bezug auf die Gräfin, in op. 70 aufhörte, fährt er gleichsam in op. 102 fort, ein vergeistigtes unde abii, redeo! — Aber wie viel mächtiger kehrt er zurück! Als Triumphator des Fortschrittes, den er vorausfühlte, den er für sich in den wenigen Jahren gewann, die op. 70 von op. 102 trennen! Er hätte gern Kanonen und Heeresmacht dem Triumph seiner Ideen zugewandt; er hatte nur Tondichtung zum Organ seiner idealen Reformen. Die Analogie spricht dafür, daß, wenn jener Violoncell-Anfang den Kern der Vorstellung des 1. Satzes in op. 70 ausmacht, dasselbe in op. 102 gilt. Einen weitern, geistigen Verband zwischen op. 70 und op. 102 sehen wir darin, daß die C Dur-Sonate den im Ganzen aufgeräumteren Stimmungen des Es Dur-Trio op. 70 entspricht, wie den feierlichen der D Dur-Sonate op. 102, das D Dur-Trio op. 70. Außer derselben Tonalität, bei Beethoven immer ein bedeutsamer Fingerweis, haben beide Werke noch das gemein, daß sich bei ihnen in gleicher

läßt nicht auf sich warten. Ein in so gekürzter Form, bei so tiefem Gehalt, beispielloses, episodisches Allegro vivace ($^4/_4$ A Moll 126 Takte, Reprise) fällt dem Dichter in den Arm. Eine Episode ist das Allegro, denn die Sonate steht in C Dur, nicht in A, und das Allegro führt zurück an die stillen Ufer der ersten Bewegung (Andante $^6/_8$). Und wie wirksam ist diese stürmische Episode. Motiv-Gruppe 1. bis 8. Takt. Wiederholung mit Abbrechen auf fis (G Dur, Anspielung auf die Haupttonart C Dur in deren Dominante) 9.—12. Takt Melodieblitz (äußerst gekürztes Gegenmotiv) 13.—14. Takt G Dur. Gegenmotiv (mehr Gegensatz als Kantilene) E Moll 15. und folg. Takte. Mittelsatz, bedeutsam bei aller Kürze 2. Theil 1.—22. Takt Rückkehr 23. und folg. Takte. Der Melodieblitz aus dem 1. Theil, in F Dur; 33. und 34. Takt Gegenmotiv (Gegensatz) in D Moll (Sub-Dominante in A Moll).

Anhang. Noch kurz vor Schluß D Moll, worauf der Satz spannend, im Charakter einer Episode, auf schlechtem (3.) Takttheil zusammenbricht. Fermate über der Schlußpause. Eine Fermate zwischen zwei Sätzen, sei uns kein Schluß, sei uns Anbahnung Alles Folgenden, ein Symbol der Konnexität im Gehalt mehrerer Sätze, ihr Zusammenfluß zu einem (op. 109, die Quartette op. 131, 132). Nicht ohne Grund

---

Art, von vorn herein (medias in res), die Kantilene in der Motivgruppe hervorthut, und zwar in demselben Instrument (Cello) an derselben Stelle. Höchste Spitzen geistiger Berührungen, die op. 102 und op. 70 einen Reiz mehr geben.

fehlen solche Satzfermaten in den Sonaten op. 101, 106, 110, 111, in den Quartetten op. 130, 135 vergl. op. 127.

In der C Dur Sonate op. 102, ist eine Adagio-Bewegung ($^4/_4$ C Dur 9 Takte) die Fortsetzung der durch das episodische Allegro unterbrochenen Grundidee. Um keinen Zweifel hieran zu lassen, tritt die Andante $^6/_8$ aus dem Anfang, auf 7 Takte in die Adagio-Bewegung, deren Triller und Styl an Sebastian Bach erinnern, dem bereits die Triller-Schnörkel im Andante zu Anfang, wahlverwandt waren. Ein Allegro vivace $^2/_4$ C Dur ist der Schluß; an Umfang doppelt so umfangreich als das erste (episodische) Allegro. Von allen Schlußsätzen im $^2/_4$ Takt (op. 10, Nr. 1, op. 12, Nr. 3, op. 27, Nr. 1) mit einziger Ausnahme von op. 70, Nr. 2, der pikanteste, durch den geistreichen Fugato-Styl gewürzteste. Das Motiv hat Verwandtschaft mit dem Fugenthema der Ouvertüre op. 124. Quintensucher machten hier Geschäfte. Das Violoncell schlägt Solo eine Reihe durch Pausen (vergl. op. 59, Nr. 2 Anfang) getrennter Quintenakkorde an (as, es, f, c) und fährt damit ohne Pausen fort (des, as, c, g, 64. und folg. Takte vor Schluß). Ein köstlicher Dudelsack-Effekt, der in die pastorale Färbung der Grundidee (Andante $^6/_8$) paßt, dieser, im Sinne höheren (gehaltlichen) Panthematismus, Rechnung trägt. Welch' reizender Teniers! —

Op. 102, Nr. 2 Allegro con brio $^4/_4$ D Dur, 153 Takte, Reprise. Ein auf Blumenteppichen bäumender Löwe. Schwungvoll und mächtig. Dem Motiv im Sprung (1.—4.

Takt) entsteigt unmittelbar, eine vom Cello gesungene, an's Herz greifende Kantilene, (5.—16. Takt). Modulatorische Uebergangsgruppe zur Dominante 18. — 29. Takt. Gegenmotiv 31. und folg. Takt. Gekürzter Mittelsatz 2. Theil, 1.—35. Takt. Rückkehr 36. und folg. Takte. Gegenmotiv in der Tonika. 50. und folg. Takte Anhang in einer nie erlebten, modulatorischen Fantasie (19. und folg. Takte vor Schluß). Nach Erweichung des löwenmuthigen Satzes in G Dur (Subdominante des Hauptton8) wird durch Ellipse von H Moll, in dem Septimenakkord auf e (16. Takt vor Schluß) Cis Dur angeschlagen, worauf D Dur folgt; Septimenharmonien von E Moll, C Dur, F Moll; Septimenharmonie und Tonika von Es; Septimenharmonie von Es, und, als schlüge der Blitz ein, D Dur. Die Oberterz der Tonika (fis) kommt dabei im Baß zu liegen, was den Effekt schaurig erhöht. Nachdem der so instrumentirte Dreiklang von D Dur, in lichtere Regionen verlegt worden, rollt der Satz zu den Tiefen hinab, aus denen er sich emporgebäumt hatte. **Abyssus abyssum invocat.**

Die Harmoniefolgen (Tremoli) dieses gehaltlich wie harmonisch, beispiellosen Abschlusses, sind eben so vielen aufgerollten Vorhängen zu vergleichen, die uns auf den Grund des Gedankenschlundes im Meister, blicken lassen. Das war noch keinem Klavier in Gesellschaft eines Violoncells, begegnet. Ein so tief gegriffener, und zugleich so gekürzter Satz, ist keiner Produktion unter gewöhnlichen Instrumentalduettisten bestimmt. So etwas genießt, wie ein sybillinisches Buch,

wer etwas Neues erleben will, nach Durchmessung der vorbeethovenschen Gesammtliteratur.

Adagio con molto sentimento d'affetto $^{2}/_{4}$ 84 Takte, keine Reprise, D Moll, D Dur. Eine Grablegung des Theuersten. Namenlose Trübsal, verklärt durch Kunstherrlichkeit (Maggiore). Ergreifend und erhebend! — Einer der tiefbedeutsamsten Mittelsätze langsamer Bewegung, die man besitzt. Wiegt ein Jahrhundert Adagio-Literatur auf.

Konstruktion. Zweitheilige Liedform und Maggiore (3. Theil); 1. Theil, 1.—8. Takt, 2. Theil, 3.—16. Takt. Wiederholung des 2. Theils 17.—24. Takt, Maggiore 25. bis 32. Takt (vom 34. Takt Variationenform). Wiederholung 40.—50. Takt. Anschließung der Liedtheile an die Variationenform 51.—66. Takt. Anhang, im Ausdruck mystischen Sehnens (B Dur 67. Takt und folg. B Unterterz von D). Die Septimenharmonie von D überbrückt das Finale (vergl. op. 57, 96, 97.).

Allegro fugato $^{3}/_{4}$ D Dur, 244 Takte. Eine strenge Fuge lächelnden Antlitzes — ein Fugensonett. Welch' zarter Melodienfluß entzückendster Klangschönheiten auf dem dunkelnden Hintergrunde dämonischer Humorgestaltungen! Hier trägt Kunstherrlichkeit den schweren Sieg über das Leben davon! Daher das lächelnde Thema großartiger Durchführung.

Beethovens Ueberzeugung, daß in die alt hergebrachte Fugenform, ein anderes, ein wirklich poetisches Element kommen müsse (siehe seine Worte bei op. 127) geht aus diesem poetischen Fugenergusse siegreich hervor.

Machen wir auf eine Harmonie-Poesie (in der Umkehrung) von den vielen des phantasiereichen Satzes aufmerksam. Nachdem auf C Dur hingedrängt worden, diese Tonalität in Erwartung steht, führt auch die C Dur Skala von e bis e (Oktave) hinunter, aber mit fis vor dem zweiten e. Dieses fis, nach welchem das Thema al rovescio eintritt, ist lydisch, macht die Skala zu dem eine Quinte höher (c statt f) transponirten modus lydicus, den Beethoven in op. 132 braucht. (Canzona in modo lidico.)

Op. 102 ist Königin im geistigen Instrumental-Duett, läßt das der Form anklebende unmusikalische (ideentodte) Element des „Konzertanten" unter zwei gegebenen Instrumenten, über dem musikalischen (ideenfruchtbaren) Gehalt ganz vergessen. Diese Erdödy-Doppelsonaten sind als Dichtungen zu verstehen, die daran genug haben sich und ihrer Idee zu genügen, für die der Begriff eines Publikums eben so wenig gilt, als für die Quartette dieser Periode.

Goethe sann bekanntlich auf eine Urpflanze, deren Schemen Floren in's Unendliche darböten. Man kann von der Beethovenschen Satzbildung dritter Periode sagen, daß sich in ihr Extreme berühren, das Resultat (die recitativische Reihe) aber das äußerst Einfache, eine Urform des musikalischen Gedankens für dessen Fortsetzungen in's Unendliche ausmacht, deren Höhepunkt in der Quartett-Pentaide (op. 127) deren Ausgangspunkt in op. 102 gegeben ist. —

Wir benennen diese Form die „recitativische" womit

wir von der gewöhnlichen Bedeutung des Worts abstrahiren, und zweierlei kurz bezeichnet haben wollen:

1) Die Verschmelzung mehrerer Sätze zu einem großen Ganzen (op. 102, Nr. 1, op. 109, das Cis Moll-Quartett) — recitativischer Makrokosmus, das ist das in der Hand des Genies zu ganzen Bewegungen (tempi) erstarkte Recitativ; Satz-Potenz jener an sich ungehaltlichen Form;

2) die Vielgliederung eines und desselben Satzes durch mehrere Bewegungen (die ersten Sätze im Es Dur, B Dur, A Moll-Quartett op. 127, 130, 132) recitativischer Mikrokosmus. Beispiele dieses letzten Gedankenprozesses bereits im ersten Satz der pathetischen Sonate op. 13, der D Moll Sonate op. 31, des Es Dur Trios op. 70.

Diese Ansicht über recitativische Satzbildung unterstützt, daß das Grave mit dem Allegro der pathetischen Sonate, thematisch verbunden ist (c, d, es, es, d punktirte Sechzehntheilgruppe des ersten Takts, und ihre Wiederholungen durch das ganze Grave, und e, fis, g, g, fis, Allegro 2. Theil, 4. und 5. Takt, nach dem nach G Moll versetzten Grave). Marx (Beethoven B. 1, S. 183) spricht von diesem thematischen Zusammenhange, giebt aber, und gewiß mit Unrecht, nicht die Ansicht auf, das Grave sei Einleitung. Das Grave ist eine quota pars des Ganzen recitativischer Satzbildung.

Es giebt Pflanzengeschlechter in Australien, die sich von denen der ganzen übrigen Welt unterscheiden. Wären sie deshalb weniger naturwüchsig, weniger lebensberechtigt? — Man wende das auf op. 102 an. Die ganze dritte Periode sei

uns eine neue Formenwelt, der die alte historische, weder Muster noch Maaßstab sein kann. Anders als in anderen Köpfen, malt sich in diesem Kopfe die Welt! Beethovens recitativische Satzreihe (op. 102, Nr. 1) ist somit in Bewegungen (tempi) d. h. gehaltlich, was ein Recitativ ungehaltlich ist, eine Anwendung von Wechselwirkungen auf die Idee. Sie ist satzlich (durch sich), was ein Recitativ rhythmisch (an sich). Das ist das Moment der Urform (Urpflanze), auf welche die komplizirtesten Gewebe dieser Periode zurückzuführen sind.

Archiv.

A M. Z. 1818 S. 792. Die Sonaten gehören zu dem Ungewöhnlichsten und Sonderbarsten. Alles ist hier anders als man es sonst, auch sogar von Beethoven selbst, empfangen hat. Nicht Weniges scheint auch also gestaltet zu sein, damit es ganz ungewöhnlich, ganz sonderbar herauskomme. Wir würden sagen: erinnert Euch der sogenannten Klaviersymphonie und ähnlicher Arbeiten des Sebastian Bach; denkt davon hinweg, was damaliger Zeitgeschmack war, denkt hinzu was dermaliger Zeitgeschmack (?) ist, aber in beiden Hochgeschmack und stattet was übrig bleibt (!) anstatt des Einfachverständigen (!) bei aller inneren Mannichfaltigkeit des alten, mit dem Mannichfachphantastischen, bei aller innern Einheit, des neuen großen Meisters aus: dann werdet ihr vielleicht einen Begriff (?) von diesen Kompositionen haben, denen sonst schwerlich ihr Recht widerführe, ja die sonst wol als abstoßend und ungenießbar zurückgelegt würden. Aus den Eigenthümlichkeiten des Werks läßt sich erörtern, daß die Stimme des Violoncells und jede Hand des Pianoforte, was man jetzt obligat, sonst real nannte, ausgearbeitet, alles bloß Glänzende, Reizende, Rauschende, in die Ohren fallende, verschmäht ist, der Sinn, ja der technische Zusammenhang, meistens erst nach und nach einleuchtet, die Melodie nicht

selten rauh (?) die Harmonie hart (?) ist und dergleichen. Ob die Beschäftigung des Klavierspielers zugleich und ausschließend in den tiefsten und höchsten Tönen (vergl. op. 111 Arietta) nöthig (!) war, ob nicht ein Anderes besser, wenn auch nicht so auffallend (!) gewesen wäre, wollen wir dahingestellt sein lassen. Die 1. Sonate fängt mit einem cantabelen Andante in C Dur an, das bald in ein Allegro vivace aus A Moll übergeht. Ein kurzes Adagio wieder aus C Dur folgt und kehrt zum 1. Tempo zurück und ein Allegro vivace, das daran geknüpft ist, beschließt. (Das war der A. M. Z. genug!)

Die 2. Sonate besteht aus einem Allegro con brio aus D Dur, einem Adagio aus D Moll, mit wie herrlicher Melodie und Harmonie im Hauptgedanken! und einem durchaus, zum Theil höchst wunderbar fugirten Allegro aus D Dur. Der Violoncellist muß ganz fest in Intonation, Takt (!) übrigens ein sehr guter Sänger auf seinem Instrumente sein (lies: jetzt nach 40 Jahren, wo man weiter gekommen ist, werden nur wenige Violoncellisten 1 Ranges, genügen). Für den Klavierspieler ist nur (?) der letzte Satz der 2. Sonate sehr schwer auszuführen, wäre er auch an regelmäßiges Fugenspiel gar sehr gewöhnt (lies: jetzt, wo man weiter gekommen ist, lösen nur Spezial-Virtuosen in Beethoven die Aufgabe). Was den Sinn und Ausdruck, die durchaus nöthige, genaueste Uebereinstimmung beider Spieler betrifft: so will alles Dargebotene so wenig gleich weggespielt als weggehört sein.

A. M. Z. 1824 S. 215. Wir haben den Sonaten nie Geschmack abgewinnen können (was liegt daran?) indessen ist dieses Werk vielleicht (ja! vielleicht!) ein nothwendiges Mittelglied der Schöpfungen Beethovens und war uns nicht zu ersparen (!!) um dahin gelangen zu können, wohin uns die sichere Hand dieses großen Meisters geführt hat.

Berliner All. M. Z. 1824 Nr. 48 S. 409. (Marx?) Ein Werk der neuesten Muße (lies: desperatester Arbeit) unseres großen Meisters. Man braucht nicht zu sagen, daß es, wie alle seine Werke, sich durch Originalität, nicht allein von allen übrigen Produkten anderer Komponisten, sonderen auch von seinen eigenen auffallend

unterscheidet. Keck und fest beginnt das 1. Allegro D Dur und wird durch eine sanfte Kantilene des Cello unterbrochen, welche süß (?) versöhnen möchte, aber nicht kann (Gegenmotiv 31. und folg. Takte, und die leidenschaftliche Cantilene zu Anfang?) die angeregte Leidenschaft einer etwas gewaltsamen Empfindung herrscht bis zum Ende des Satzes, dessen Schluß höchst neu (worin neu?) und interessant erscheint. Der zweite ist ein Adagio in einer trüben, fast abgespannten und kranken (?!) Empfindung gehalten, welche durch den Seitensatz in D Dur wohlthätig unterbrochen wird, jedoch nicht so tröstet, wie es im Anfang desselben scheinen sollte (es ist eben nur ein Lichtblick in dieser betrübten, nicht abgespannten Seelenstimmung). Das Thema kehrt zurück in D Moll, wird mit unruhigen Figuren fortgesponnen, erscheint noch einmal, wie ein unglücklicher, schauerlich schwebender Schatten und leitet zum letzten Satze ein. Dieses Adagio bewegt sich seltsamer (?) Weise nur auf d minore und maggiore, sollte dies vielleicht der Grund sein, warum Rezensent trotz dem, daß er die einzelnen Stellen unendlich schön findet, das Ganze nicht in dem Grade lieb geworden ist, wie es bei andern Sätzen seines gefeierten Lieblings-Komponisten der Fall zu sein pflegt? — Es folgt eine künstlich gearbeitete Fuge, der Rezensent wenigstens Originalität zugesteht (darum hatte Beethoven den Rezensenten gar nicht gebeten). In der Regel pflegen Fugen eine Menge von Gemeinplätzen und verbrauchter Figuren zu haben, weil sie gewöhnlich ihre Entfaltung sogenannten griechischen oder Kirchen-Tonarten, mit ihren bekannten und bis zum Ueberdruß gehörten Fortschreitungen und harmonischen Kettengängen verdanken, so daß eine Fuge dieses alten Zuschnitts der anderen so ähnlich ist, wie ein Ei dem anderen. Das kann man von dieser Fuge nicht sagen, so wie von keiner Beethovenschen, und deshalb muß die Kritik vorsichtig sein (ja! höchst vorsichtig). Wenn Rezensent seine Meinung offenherzig gestehen soll, so kann er diese Fuge nicht schön nennen, trotz dem, daß sie künstlich gearbeitet und höchst originell ist. Vielleicht wird sie ihm nach jahrelanger Bekanntschaft lieber (gewiß, da steckts!). Ein anderes ist es mit der Fuge in op. 110; diese ist auch originell und künstlich gearbeitet,

aber dabei so süß (?) und natürlich in jeder Stimme gesungen, daß man sie immer mit sich trägt. Es ist mit der Fugen-Komposition eine ganz eigene Sache. Schöne Fugen, wir verstehen darunter solche, die 1. durchgängig originell sind: keine zum Ueberdruß gehörte Gemeinplätze haben, 2. bei aller äußern, technischen Kunst, doch 3. schönen, natürlichen Gesang in allen Stimmen und Wahrheit einer einmal erfaßten Empfindung haben, und eben deshalb auch 4. die Nothwendigkeit ihrer, an sich etwas gezwungenen Form, einleuchtend machen und bewähren — solche Fugen gehören zu den weißen Sperlingen in arte musices. Eine Fuge wie in op. 102 aber, wird schwerlich Jemanden gefallen können, weder dem Kenner noch dem Nichtkenner. Sie klingt nicht (herrlich klingt sie) und erweckt keine bestimmte Empfindung (warum nicht die Empfindung triumphirender Kunstglorie?). Das Thema ist für eine so ernste Durchführung zu lustig (!!) und kontrastirt auch deshalb mit den vorigen Sätzen zu grell (!). Es bleibt zu wünschen, daß Beethoven die Fuge nicht so absichtlich ergreife (wo bei ihm die Fuge vorkommt, liegt sie in der Idee, die nicht anders zur Anschauung kommen konnte; ist sie nothwendig). Die 2. (lies 1. Sonate) besteht aus einem Einleitungs- (?) Andante, welches eine süße (?) liebliche Melodie zum Thema hat. Es ist eben so einfach und rührend, als herzlich, eine bittende, weiblich schöne Empfindung athmend. Hart und rauh, im männlichen Zorn, beginnt ein kurzes (warum kurzes?) Allegro, A Moll, in der Sonatenform, wahr und glücklich erfunden, in großer Einheit durchgetobt. Ein Adagio aus C Dur präludirt sanft, wie auf einer Laute, zu dem ersten schönen Einleitungssatze hin (keine Einleitung, da der Satz **wieder**kehrt) welcher in ein heiteres, lebensfrohes Allegro vivace, C Dur, kindlich übergeht, ganz des großen Genius würdig. Lieblich schaukelnde, helle Diskanttriolen, wechseln in weiblicher Zartheit mit den kräftigen Baßstellen, die männlichen Fußtritten zu vergleichen sind. Auch hier drängen sich dem Ausübenden eine Menge von schönen Empfindungen und Ideen auf, die der Stempel der ächten Kunstprodukte sind. Ein solcher Satz ist mehr werth als eine Menge noch so künstlicher Fugen, die höheren

Anforderungen nicht entsprechen (die Fuge in op. 102 Nr. 2 entspricht den höchsten — so hohen, wie man sie 1824 noch gar nicht an die Gattung zu stellen wußte). — Diese nachzüglerischen Zunftweben des Rezensenten Marx dem jetzigen Standpunkt in Beethoven verglichen, den Anschauungen des Beethoven-Schriftstellers Marx, 35 Jahre später (Beethoven 1859, 2 B.) zeigen recht, welchen langen Weg die besten Köpfe gingen, um bei der Idee in Beethoven anzukommen

* * *

Der Breitkopfsche thematische Katalog giebt diese Opus-Zahl dem Oktett für Blasinstrumente (siehe op. 4). Da dieses Werk erst nach dem Tode Beethovens erschien, kann es hier nicht aufrücken. Siehe den Buchstaben m, 4. Abtheilung. Op. 103.

* * *

Quintett für 2 Violinen, Alt und Violoncell, C Moll. Ein Arrangement Beethovens von op. 1, Nr. 3. Der deutsche Titel ist vom Verleger (Artaria): nach einem seiner schönsten Trios für's Pianoforte, von Beethoven selbst frei (lies: ohne alle Veränderung) bearbeitet und neu eingerichtet. Die Korrespondenz Beethovens mit Ries über op. 104 bei op. 106. Op. 104.

* * *

Sechs variirte Themas, sehr leicht auszuführen, für das Pianoforte allein oder mit Begleitung einer Flöte oder Violine (Artaria), 5 Ausgaben. Der Titel ist französisch: 6 thèmes variés pour le Pianoforte avec accompagnement d'une flûte ou d'un Violon ad libitum, bien faciles à exé- Op. 105.

cuter Liv. 1 (2 airs écossais, 1 air autrichien Liv. 2, 3 airs écossais).

Ohne Interesse, weil ohne Theilnahme an der Bedeutung Beethovenscher Instrumental-Literatur. Diese leichte Arbeit aus der alten Variationenschmiede, die Beethoven berufen war von Grund aus zu zerstören, entstand in frühester Zeit (vergl. op. 107) und wurde spät veröffentlicht. —

* * *

Op. 106. Große Sonate für das Hammerklavier (vergl. über Hammerklavier statt Pianoforte op. 101) dem Erzherzog Rudolph von Oesterreich gewidmet (29. Solosonate). Erschien Oktober 1819 (Artaria) in London, 6 Monate früher (Ries, S. 107), 8 Ausgaben, Artaria (2), Dunst, Holle (2), die Pariser, die verabscheuungswürdige Londoner, das Kinderformat von Fétis père (bibliothèque classique du Pianiste.)

Arrangirt vierhändig von Ebers, bei Bote in Berlin; für 2 Pianoforte von A. Séroff; für Pianoforte, 2 Violinen, Alt und Violoncell vom Fürsten Kastriot Skanderbeg (Rußland, Manuscript). Das Adagio für eine Singstimme mit Pianoforte von Hübner (das Grab ist tief und stille).

Discendi cupiditas, vivendi ratio optima l. 20, D. 40. 5.

„An Franz Liszt."

Das „hohe Lied" der Solosonate. Man wird innerhalb dieser Grenzen schaffen, nicht über dieselben hinausgehen, ohne den Begriff der Sonate aufzuheben.

Wir stehen vor einer der von Beethoven gegen das Leben und seine Bedrückungen geschlagenen Hauptschlachten. Keine Sonate war so weit in Vermittelung der musikalischen Idee gekommen, nur die Symphonie in Beethovens Händen. —

Ein Klavier-Chimborasso ist op. 106, mit den Sonaten der 1. und 2. Periode, mit allen existirenden Sonaten, zu Terrassen; die Apotheose des Klaviers als Einzelinstrument, dessen Macht und Ergiebigkeit, in diesem Grade, unbekannt geblieben waren.

Da die Bezeichnung Sonate hier unzureichend wird; so sei uns das Werk (opus stupendum) eine Pianofort-**Heroide.**

1. Entstehung.

Beethoven dichtete op. 106 während des an seiner großen Seele kleinlichst nagenden Prozesses gegen die Wittwe seines Bruders (Bd. 1, S. 42). Dieses Werk, in das er seine ganze Geistesthätigkeit während jener so ungeduldig getragenen Prüfungszeit (1816 – 1820) flüchtete, beschäftigte ihn länger, bedeutsamer für ihn selbst, als irgend eine andere Klavierdichtung. Op. 106 ist der über die böse Schwägerin und, in ihrer Person, über die Kleinbürgerlichkeit im Leben davongetragene Sieg der künstlerischen Seele. Die Stimmungen, denen die Edle dabei Preis gegeben sein mußte, sind der Schlüssel zu den Stimmungen in op. 106.

Die Tradition, Beethoven habe die Hummelsche Solosonate in Fis Moll mit op. 106 überbieten wollen, widerspricht den innerlichen Gründen, deren sich hier die Kritik

bewußt zu sein hat. Hummel konnte einem Beethoven bei aller Kunstgewandtheit, ja, je größer diese war, um so weniger, als ein Geistes-, sondern nur als ein anständiger Zunftgenosse erscheinen, mit dem die Beethovensche Sonaten-Muse, die man kurz als die Sonate ohne Passage bezeichnen würde, nichts zu theilen hatte. Die Fis Moll-Sonate von Hummel, von den Zeitgenossen zum Himmel erhoben (A. M. Z. 1820, S. 114), verhält sich zu op. 106 wie ein schwülstig gelehrtes Weihnachts-Carmen zu einem Homerischen Epos. Die Schwierigkeiten der Ausführung in op. 106 sind in der Natur der Idee; bei Hummel Passage und Zweck. Beethoven mochte sich gesagt haben: „hat der Klavierzünftigste der Gegenwart so arge Schwierigkeiten häufen dürfen, um wenig, so werde ich mich nicht weiter damit geniren, um viel zu sagen.“ Darauf hat man den Einfluß der Hummelschen Elaboration zu reduziren; dahin sind die Worte Beethovens gegen Artaria zu verstehen: „Da haben Sie eine Sonate, die den Pianisten zu schaffen machen wird, die man in 50 Jahren spielen wird.“ *) Eine Prophezeihung, die buchstäblich eingetroffen ist.

*) Mortier de Fontaine (Notizen zu seinen concerts historiques. St. Petersburg Dec. 1853) hat diesen Ausspruch Beethovens, der ihm in Wien bei Artaria verbürgt wurde, der Oeffentlichkeit übergeben. Der Idee Hummelschen Einflusses auf Beethoven, hängt dieser mit op. 106 verwachsenste Klaviervirtuose unserer Tage an, wenn er sagt: La Sonate de Hummel op. 81 avait fait sensation par le beau caractère des allegro et par ses difficultés d'éxécution. On remarqua dès lors (?) que Beethoven travailla assidûment à l'oeuvre 106 et ses Skizzen-Bücher en la possession de la

2. Die Herausgabe.

Man findet op. 106 im März 1820 (Int. Bl. A. M. Z.) unter den neuen Musikalien Breitkopfschen Verlags, seit Michaelis 1819 angezeigt, und mit einem Sternchen bezeichnet (**Beethoven, L. v., nouvelle gr. Sonate pour le Piano, B Dur, édition originale 2 Thlr. 16 gr.**). Da man gewiß nicht in Leipzig den deutschen Titel der in Wien im Oktober 1819 erschienenen Ausgabe in's Französische übersetzte, so ist hier die englische Ausgabe gemeint und durch das Sternchen von dem Wiener Verlag unterschieden. Wie fehlerhaft die englische war, geht daraus hervor, daß Mortier de Fontaine erzählt (l. c.), über hundert Stichfehler korrigirt zu haben, nachdem die unter den Augen von Ries in London auf Subscription gestochenen Platten Eigenthum von Cramer, Beale und Comp. geworden waren. Englisch musikalisch ist, daß op. 106 in 3 Lieferungen erscheinen mußte, wobei der tief gedachte Zusammenhang des Adagio mit dem Largo, durch Verkehrung des Adagio zum 2. Satz, zerstört wurde, eine Entweihung, die sich mit der falschen, englischen Metronomisirung erhalten hat. (Hollesche Ausgabe 1. 1856, nicht die 2. von Franz Liszt besorgte.)

Nicht bis England hätte Beethoven sein Werk verschleppt,

---

maison Pietro Mechetti à Vienne, témoignent des changements faits au Scherzo, des épreuves du feu subies par les sujets de la fugue. — Dies beweist nichts. Das war Beethovens Art zu arbeiten (B. 1 S. 187), und findet man in allen seinen Skizzen-Büchern, von den ältesten Zeiten an.

wenn er hoffen dürfen, in Wien mehr Honorar zu finden, als ihm dort für eine auf 3 Gulden 12 Kreuzer angesetzte Sonate zugestanden worden war! —

Dieses Wiener Kreuzer-Elend lernt man aus den Briefen Beethovens an Ries kennen, welche die Schmerzensgeburt von op. 106 erzählen mögen.

Wien, den 30. April 1819 (Ries S. 147). Sie werden das arrangirte Quintett (siehe op. 104) und die Sonate erhalten haben. Machen Sie nur, daß beide Werke, besonders das Quintett, sogleich gestochen werden. Ihren von Ihnen erwähnten Brief erhielt ich nicht; daher ich keinen Anstand nehme, beide Werke hier auch zu verschachern, aber das heißt, bloß für Deutschland.

Anmerkung. Das Datum ist in den 13. April umzuändern, denn es heißt weiter: mit nächster Post die Tempo's der Sonate nach M. M. und dieser Brief mit der Metronomisirung ist vom 16. April, ein 3. Brief vom 19. April, woraus folgt, daß Beethoven an drei auf einander folgenden Posttagen nach London correspondirte, was damals, wo London noch so entfernt war, nur in den wichtigsten Geschäften vorkam.

Wien, den 16. April 1819. Verzeihen Sie die Confusion; wenn Sie meine Lage kennten, würden Sie sich nicht darüber wundern. Vielmehr über das, was ich hier noch leiste. Das Quintett (op. 104) erscheint nächstens, die Sonate aber nicht eher, bis ich endlich (!) Antwort von Ihnen erhalte und das Honorar, wonach ich mich sehne.

Wien, den 19. April 1819. Sollte die Sonate nicht recht (!) sein für London, so könnte ich eine andere schicken (komponiren? fertig war wohl keine, siehe op. 109, 110, 111) oder Sie (!) können auch das Largo auslassen (!) und gleich bei der Fuge im letzten Stück anfangen, oder das erste Stück, Adagio, und zum dritten, das Scherzo und das Largo und **Allegro risoluto**; ich überlasse Ihnen (!) dieses, wie Sie es besser finden (!). Die Sonate ist in drangvollen Umständen geschrieben Denn es ist hart, beinahe um des Brodes willen zu schreiben; so weit habe ich es nur gebracht (nach 49 Jahren kulturhistorischer Geistes-Wirksamkeit).

Anmerkung. Diese gerechten Klagen werden erheblicher, wenn Schindler (S. 118) sagt, Beethoven wäre dem Verhungern eben nicht nahe gewesen. Das freilich fehlte an dem Verdienste Wien's um ihn! —

Wien, den 25. Mai 1819. Vergessen Sie nicht das Quintett op. 104 und die Sonate und das Geld, ich wollte sagen: das Honorar, **avec ou sans honneur**.

Wien, den 10. November 1819. Die Sonate ist schon heraus (bei Artaria), jedoch ungefähr erst 14 Tage (sie war somit Ende Oktober 1819 erschienen). Es sind beinahe 6 Monate, daß Ihnen das Quintett (op. 104) und die Sonate geschickt wurde. Da ich keinen Brief über den Empfang von Ihnen erhielt (!), so dachte ich, daß es nichts damit sein würde, habe ich doch schon durch Neate (vergl. die 2. Dedikation von op. 102) dieses Jahr Schiffbruch gelitten, ich wünsche nur, daß Sie sähen, die 50 Dukaten

(für 104 und op. 106!) noch zu erhalten, da ich darauf gerechnet habe und wirklich viel (?) Geld brauche.

3. Der Gehalt.

Fassen wir die Sätze in op. 106 als die Fresken einer von Beethoven auf den Tasten eines Klaviers erbauten Kunst-Walhalla. Nichts von dem feinen Pinsel, den brennenden Farben in den kleinen Räumlichkeiten der Gruppe op. 101, 109, 110. Ein Koloß an Umfang und Bedeutung, erfindet sich op. 106 einen dem Instrument bis dahin unbekannt gebliebenen kolossischen Styl.

1. Satz. Allegro $^4/_4$ alla breve B Dur 418 Takte, Reprise. Eine halbe Note 138 M. M. (Ries S. 148.)

Die künstlerische Seele im Kampf. Es gilt den Lebenskrieg, aus dem der Held durch Tod und unsterblichen Ruhm, als Sieger hervorging. Daher der feuertrunkene Ausdruck. Die von titanischer Kraft strotzende, hier feierlich glänzende, dort extatisch verzückte Dichtung erstürmt sich ein Leben, das die Seele nicht mehr zu Boden beuge.

Mit der Stimme eines Stentor stürzt der Fechter auf den Kampfplatz (Sprung der linken Hand über 2 Oktaven auf den Akkord von B Dur, dem man wie ein Löwe auf dem Nacken sitzen möchte, Auftakt, 1. Takt). Vier Takte Helden-Appell (eine energisch emporreißende Einleitung sagt Marx Kompositions-Lehre Bd. 3, S. 271).

So gehn im Sheakspeare Trompetenstöße dem Erscheinen der Könige vorauf! — Nach der Fermate (4. Takt) ent-

wickelt sich das Motiv, dem bald die Flügel wachsen (a tempo 9. Takt). Grundsaiten werden angeschlagen; der Kampf entflammt (halbe Noten 17. und folg. Takte). Halbschluß auf der Dominante (ritardando). Der Appell (a tempo) schlägt ohne Vorbereitung nach D Dur um. Mehr Geschütz auf diesen Punkt! Gegensatz in G Dur (g Unterterz von b). Extatisch war G Dur noch nicht verwandt worden! — Gegenmotiv (cantabile ed espressivo 101. und folg. Takte) in ganzen und halben Noten, zu einer Vierteltriolenbegleitung schaukelnd.

Von der Modulation in G Dur, statt in der Dominante des Hauptstons, sagt Marx K.-L. Bd. 3, S. 260. Der Seitensatz nimmt dieselbe modulatorische Stellung ein, wie jener der G Dur-Sonate (op. 31, Nr. 1, wo er in H Dur stand), wendet sich aber nicht nach seinem Moll (dort H Moll), sondern in Folge der höheren Kraft und Rüstigkeit des Ganzen nach seiner Unterdominante, C Dur mit Anspielungen auf C Moll. Eine Erklärung aus Gründen des Gehalts, nicht aus der Beethovenschen Terzmodulation, welche für sich gilt. Sagen wir mit Séroff (vergl. op. 31), die Terz wird von Beethoven als organische Modulation, der Dominante ebenbürtig, gebraucht, wo diese Modulation seinem Gehalt entspricht. Der Gegensatz, von dem doppelten Umfang des Hauptsatzes, ist ein Melodiefluß rhythmischen Ursprungs, er verläuft auf dem von einem Viertelwerth gefolgten Achtelwerth im Appell, welcher Werth sich in der linken Hand, unter den Palmen schwingenden Achtelgruppen der rechten,

erhält. Eine Trillerkette mit dem Gegenmotiv läutet den 1. Theil aus, der in einem Echo des Appels schließt.

Reprise. 2 Theile Mittelsatz. Das Appell-Thema quantitativ in einem prunkvollen **fugato** (Es Dur 18. und folg. Takte, 2 Theile), das zweistimmig, dann drei- und vierstimmig den Kampf fortsetzt (vergl. Bd. 2, S. 9). Und nun die von den Pianisten gefürchtete Stelle, wo die Durchführung, wie ein Rad, in den gekreuzten Händen über sich selbst durch 2 Oktaven dahinschlägt, wie mit Brandkugeln die Modulationen G Dur, C Moll, B Dur, Es Dur, D Dur trifft, bei H Dur angelangt, das Gegenmotiv (**a tempo cantabile**) modulatorisch benutzt, das Appellthema, dem extatischen Ausdrucke des Gegenmotivs genähert, vergeistigt gehört wird (in der Vorzeichnung von H Dur) aus diesem feurigen Ofen die Rückkehr hervorstrahlt! —

Das **aïs** (**b**) in H Dur war der Herold des nahenden B Dur. An den Leitton in **h** (**aïs**) hält sich Beethoven. Er verweilt gleichsam nur länger in **aïs**, nachdem er bereits in **b** als Triumphator eingezogen ist. Eine hin- und herdrängende Siegesfreude, in der Rückkehr in Flammen zum Himmel schlagend! Diese Rückkehr im Appellthema unterstützt eine dem voraufgegangenen **Fugato** angehörige Achtelfigur im Baß, welche Figuration sich auch noch über das Motiv in der Rückkehr erstreckt (maskirte Rückkehr, vergl. **op.** 101).

Der Halbschluß im 1. Theil (auf der Dominante) hier in Des Dur (**ritardando**) Des dann in Cis verwandelt,

Quintenakkord **fis**, **cis**, **solo** im Baß, Anspielung auf den Appell in H Moll —

„Und es rudert mit Kraft und mit emsigen Fleiß!"

Der Schwimmer erreicht von H Moll, über G Dur und A Moll, den Hafen (B Dur):

„Da hebet sich's schwanenweiß!"

Die himmlischen Heerschaaren, die als Boten des Friedens in den Kampf getreten waren, lassen wieder ihre tröstenden Stimmen hören (Gegensatz in der Tonika), Anhang (diabolische Trillerkette), von einer Fermate aufgehalten, dann gangartig. Als Anspielung (**pp**) auf den erbeuteten Sieg, der Appell in Frage und Antwort; in Gruppen, die sich wie Chöre trutzend gegenüber stehen (19.—22. Takt vor Schluß). Einem Feuerregen in den Bässen, mit ahnungsvoll, wie über einem Abgrunde dissonirenden **ges**, wird das Appellthema in den Oberstimmen verbunden (19. und folg. Takte vor Schluß). Diesem Siegesgeflüster der verzückten Seele folgt ein **fortissimo** Unisonenschlag auf **b** zum Schluß! Musik, sagt Beethoven, ist der einzig unverkürzte Eingang in eine höhere Welt des Wissens, die wohl den Menschen umfaßt, die er aber nicht zu fassen vermag.

Was in dem Heldensonett des 1. Satzes mehr bewundern? Den Geist? Das Herz? Die Mittel? Wo, wie hier, diese Faktoren zu gleichen Theilen vertreten sind, halten wir uns an das Herz in der Trostnische des Gegensatzes (G Dur, B Dur) an diese Gewinde von Engeln, wie sie auf italiäni-

schen Kirchenbildern in die Wolken, hier in den auf Erden durch das Herz geschaffenen Himmel führen.

Nicht ein Sechzehntheil in 418 Takten! auch nicht eine Ausfüllungsnote! Alles Idee, spezifische Gedankenschwere; geistiges Motiv. In der orchesterartigen Behandlung des Instruments liegt der Grundstein zu der emancipirten Kriegsmaschine des Klaviers unserer Tage. Die von Weber später angewandten Dezimengriffe, hier erklingen sie als Davidsharfen. —

2. Satz. **Scherzo assai vivace,** $^3/_4$ B Dur, 175 Takte und eine Kadenz, ganze Note, 80 M. M. (Ries). Ein Dämonenspiel. Mit einem einzigen Taktmotiv wollte es der Tondichter einmal versuchen.

Motiv: Auftakt und $^2/_3$ des ersten Takts, zusammen ein Takt (1. — 7. Takt). Fortsetzungen dieses eintaktigen Motivs im siebentheiligen Rhythmus (31. — 38. Takt). Achttheilig. 39 Takt (Pause, Auftakt) 40. — 46. Takt, siebentheilig. Das eigenthümlich Unbestimmte entsteht durch die Wechsel eines geraden und ungeraden Rhythmus auf einem, auf die Einheit eines Takts reducirten Themas. 3. Theil (nicht Trio genannt, B Moll, dann Presto $^2/_4$ und Kadenz (Skala von F Dur durch 6 Oktaven, **Prestissimo**). Die Baß-Unisone **b** aus dem 1. Takt des 3. Theils (2 Paukenschläge) wird thematisch (8. Takt Oberstimme, vergl. d. 27. Takt), was besonders im Anfang hervortritt, ist daher als ein verstecktes Thema zu marquiren (eine feine, von Liszt gegen Séroff ausgesprochene Bemerkung).

Schaurig in der kleinen None von f, zuckende Tremolo-Gruppe. Ausgeschriebene Reprise der ersten Theile. (Anhang 16 Takte vor Schluß) in steten Rucken von h nach b, und umgekehrt, welche die im 1. Satz vorgekommene Modulation von H Dur nach B Dur, gleichsam noch einmal im Gerippe darstellt. Dieser Kopf kennt solche Ideenverbindungen! Dämonischer Lebensübermuth ist die Seele des Scherzos, gesteigert durch den vaguen (hohlen) Ausdruck des Minore im doppelten Kontrapunkt, dem zwei tonische Akkorde (B Moll, Des Dur) die Abwesenheit jeder andern Harmonie, etwas namenlos Unbefriedigtes, man möchte sagen, Geschlechtsloses geben. Man wird diesem Spuck, den Beethoven, vielleicht in Beziehung auf die freiere Form, **Scherzoso** nannte (Ries, S. 148) in den Sonaten nur op. 110 an die Seite stellen können. Die Geige tönt, die Cymbeln rufen:

„Er reitet auf sein Geisterschloß!" —

3. Satz; **Adagio sostenuto, appassionato e con molto sentimento,** 6/8 Fis Moll. 186 Takte. Keine Reprisen.

Ein Mausoleum des Kollektivleids der Welt; das größte Klavier-Adagio der Gesammtliteratur. **Immense lamentation, assise sur les ruines de tous les bonheurs. Beethoven et ses trois styles.**

A. Geschichte des 1. Taktes.

Beethoven schreibt den 16. April 1819 an Ries nach London (Ries, S. 149) nachdem er im Adagio das Achtel

gleich 92 M. M. angegeben: „Hierbei ist zu bemerken, daß der 1. Takt noch eingeschaltet werden muß.“ —

Diesen 1. Takt hat man, nach diesen Worten, für dem Adagio hinzukomponirt gehalten, was der Kunstnothwendigkeit in Beethoven widerspricht, in dem Alles organisch und kunstverständig war.

Das Adagio steht in Fis Moll, welche Tonart man wie Ges Moll (fis statt ges) anzusprechen hat und so die Terzmodulation zum Hauptton in op. 106 (ges, untere Terz von b) findet. Nichts desto weniger war Beethoven darauf hingeführt, zwischen dem Akkord von Fis Moll, in welchem das Adagio anhebt, und dem in B Dur schließenden Scherzo, eine augenfälligere Verbindung zu treffen, wenn gleich die Unisonen auf b (aïs) im Scherzo bereits bei Fis Moll angepocht hatten. Beethoven wählte den Leitton in B Dur, a, der in Fis Moll vorkommt. In der Unisone a des Adagio-Anfangs, hat der 1. Takt somit noch einen Fuß in B Dur, in der Unisone cis, den andern bereits in Fis Moll. Die Unisonen a, cis sind aber nichts Neues im Adagio, sondern aus dem Innern in den Anfang desselben gestellt. Sie heißen fis, a im Mittelsatz des Adagio (69. Takt), d, fis im Anhang (154. Takt). Die bloße Wiederholung der Unisonen in Noten, in welchen sie nicht im Adagio vorkommen (a, cis) macht nicht einen dem Adagio, sondern nur dessen tonalen Verhältniß zum voraufgehenden Satz, eingeschalteten Takt aus. Diese, Séroff angehörige, ächt kritische Ansicht,

von der tonalen Bedeutung des 1. Taktes, erkläre uns, warum er überhaupt später entstand.

Das Scherzo verschwebt wie ein Echo, dem Ohr bleibt dabei kein ausgeprägter Eindruck der Tonalität B Dur, um so weniger als 4 Takte vor Schluß, Unisonen auf h (Herolde von Fis Moll) 15 Male hinter einander angeschlagen hatten. So lange das Scherzo dem Adagio voraufging, war eine tonale Ueberbrückung nicht so dringend, als nachdem Beethoven die Verkehrung des Adagio zum zweiten Satz, Ries an die Hand geben zu müssen, geglaubt hatte (siehe oben), nunmehr der volle Fis Moll-Akkord des Adagio-Anfangs, dem Fortissimo-Schluß des ersten Satzes auf b, gegenüber stand. Jetzt konnte Beethoven sich bestimmt fühlen, eine augenfälligere tonale Verbindung zweier, scheinbar, tonal getrennter Sätze, vorzunehmen. Wie oberflächlich Ries urtheilte, gehe aus seinem Referate hervor. Eine künstlerisch sehr auffallende Sache trug sich mit 106 zu; sagt er S. 107. Als der Stich (in London) beendet war, und ich täglich auf einen Brief wartete, der den Tag der Herausgabe bestimmen sollte, erhielt ich zwar diesen, allein mit der auffallenden Weisung: Setzen Sie zu Anfang des Adagio noch diese 2 Noten als ersten Takt hinzu (das sind nicht die Worte Beethovens, siehe oben). Ich gestehe daß sich mir unwillkürlich die Idee aufdrang: sollte es wirklich bei meinem lieben (!) alten (!) Lehrer etwas spucken? Ein Gerücht (!) welches mehrmals verbreitet war (so musik-dumm war man damals!)

Zwei Noten zu einem so großen, durch und durch gearbeiteten, schon ein halbes Jahr (Oktober 1818) vollendeten Werke, nachzuschicken. Allein wie stieg mein Erstaunen bei der Wirkung dieser 2 Noten. Nie können ähnlich effektvolle, gewichtige Noten einem schon vollendeten Stück zugesetzt werden, selbst dann nicht, wenn man es beim Anfange der Komposition schon beabsichtigte. Ich rathe (!) jedem Kunstliebenden den Anfang dieses Adagio zuerst ohne (!) und nachher mit diesen 2 Noten zu versuchen, und es ist kein Zweifel, daß er meine Ansicht (über die Wirkung oder Unstatthaftigkeit der 2 Noten in thesi?) theilen wird. — So dachte der hinter dem richtigen Verständniß so weit zurückgebliebene, unkritische Beethoven-Procop Ries!

B. Konstruktion des Adagio (Sonatenform).

a. Motiv-Gruppe 1.–26. Takt. Verminderter Septimenakkord auf cis, nachdem so eben Cis Dur angeschlagen worden. Auflösung in einer Stimme seraphischer Verzückung (G Dur 14. Takt). Offene Himmel. **Patent coela!** — Nie erlebt.

b. Recitativ-Episode, 27.—44. Takt, **con grand espressione.** Modulation von Fis Moll zum Gegenmotiv in D Dur (**d** Unterterz von **fis**). Kirchenpassionstyl.

c. Gegenmotiv in 2 Noten (**d**, **a** in der rechten, in den Baß eintretenden Hand, **a tempo** 45.–58. Takt, D Dur). Rotation von 3 Vierteln (50. Takt) d. h. eines dreigliedrigen Rhythmus in einem zweigliedrigen ($^6/_8$) zum

Zweck der Wirkung dieser Werthe als Pfundnoten. Das Gegenmotiv 4 Oktaven höher. Der Gegensatz, gangartig geworden, geht durch den Septimenakkord auf ais, vor D Dur nach H Dur (61. Takt) und nach D Dur zurück, in welchem Tone Himmelsstimmen im Chor (64. Takt) gehört werden, die, kaum erklungen, den modulatorischen Konvulsionen des Mittelsatzes, dem Höhepunkt der Vorstellung, erliegen.

d. Mittelsatz, 69—87. Takt, D Dur; tritt mit den Unisonen aus dem 1. Takt des Adagio ein, welche hier fis und a heißen.

e. Rückkehr, 88.—112. Takt. Variationenartige Figuration der Oberstimme (32 Theile). Genau die 20 ersten Takte des Anfangs ohne den ersten, der als Introduktion wegfallen mußte, gerade wie bei der Reprise des 1. Theils des 1. Satzes in der Eroica, die Es Dur Akkorde zu Anfang (Introduktion) wegfallen. Vergl. das Adagio in op. 125, 127. Anders im 1. Satz des E Moll-Quartetts op. 59.

f. Wiederholung der Recitativ-Episode (siehe oben) 112. bis 129. Takt, con grand espressione. Modulation von D Dur nach Fis Dur. Der kirchlich-dramatische Ausdruck dieses Zwischensatzes, tonal gesteigert (Fis Dur).

g. Gegenmotiv in der Durtonart der Tonika (Fis Dur), 129.—152. Takt. Der ganze Gegensatz in Fis Dur. Der früheren Modulation von D Dur nach H Dur entspricht die von Fis Dur nach Dis Dur (145. Takt, Dis Dur wie Es Dur geschrieben).

h. Anhang. 153.—186. Takt. Tritt mit den Unisonen

aus dem 1. Takt des Adagio ein, welche hier h, d heißen. Modulirt das Gegenmotiv in G Dur, als Erinnerung an die Bedeutung dieser Tonalität im Satz. Der verminderte Septimenakkord auf his (32 Theil-Sextolen, mit Wechseln der Finger auf stummen [synkopirten] fis, Oberstimme, vergl. op. 110), führt auf die gekürzte Motiv-Gruppe im Hauptton. Ein Chor Himmelsstimmen zum Schluß (6. und 7. Takt vor Ende). Harfengriffe auf dem arpeggirten Akkord von Fis Dur. „Der Himmel schließt sich." — Der Adagio-Satz macht gleichsam eine Kirchen-Sonate extatischen Styls für sich aus. Siehe solche gewaltige Separat-Sätze in der D Messe, op. 123.

4. Satz, Largo $^4/_4$, Vorzeichnung: ein b. Ein körperlos, als Musikgeist flammender Phantasus. Kadenzartig zittert ein Ton (f) durch 4 Oktaven. Ist er f ist er eïs? Mit Séroff erkennen wir eïs, Leitton von fis, weil nach den Akkorden des (cis) Dur, (Dominante von Ges (Fis) Dur und B Moll, der Satz in Ges (Fis) Dur Anker geworfen hat.

Das Adagio schloß in Fis Dur; dieses beispiellose Fugen-Portal gravitirt in maskirter Fis-Dur-Fortsetzung, zur großen Fuge, dem Centralkörper der Konstellation. Man kann die Unisone f zu Anfang, auch als die Dominante der Tonalität der Fuge (B Dur) verstehen, auf die Alles hindrängt. Nach der Interpretationsregel, das Tiefe tiefer zu verstehen, wäre indeß diese Ansicht die geringere. Merses profundo pulcrior evenit. Die Harfenströme zauberischer Klangschönheit (in 32 Theilen, un poco piu vivace) hätten sich nicht



in der Vorzeichnung von H Dur ergossen, wenn der Komponist nicht Fis Dur in Ges Dur gemeint hätte, wo denn die Unisone f zu Anfang, von selbst zum Leitton eïs wird. Es verhält sich damit wie mit dem 1. Takt im Adagio. Wir haben die Tonalität des Adagio noch nicht verlassen (eïs) und doch schon die Tonalität des letzten Satzes betreten (eïs als f, Dominante in B Dur, gedacht).

Allegro $^4/_4$ Gis Moll. Springt vor lauter Fugenungeduld. als Fugato in das Largo, stockt aber eben so schnell, und soll nur alle unerschöpften Mittel andeuten, wie denn das Ende eines Satzes der 3. Periode, nur immer ein provisorisches Ende in der Unendlichkeit der Vorstellungen unseres Dichters ist!

Eine Trillerkadenz (A Dur) führt an ein rhythmisches Klangspiel, gesteigert zu einer immer höher hinanwachsenden Arpeggienbatterie *). Ein Sankt-Veits-Tanz (Prestissimo) mündet in die Trillerkette des **Allegro risoluto** ($^3/_4$ B Dur) auf dessen 6. Takt die großartigste, bedeutsamste, schwierigste Klavierfuge die man überhaupt besitzt, auf einem, durch die Triller vorbereiteten, Trillerthema hereinbricht. Der Kulminationspunkt des großen Ganzen; die in der beseeltesten Form, versöhnten Wirren des Lebenskampfes 385 Takte eines von der Musik nie erlebten Fugenrausches. Das beispiellose Gewebe gesättigtster Polyphonie, ist einem musikalischen

---

*) Die Fortes konnte Beethoven Niemand stark genug nehmen. Brechen muß es, pflegte er zu sagen. Mittheilung von K. Holz.

Alp zu vergleichen; vom Thema, das im Dezimensprunge einem Triller auf dem Nacken sitzt, bis auf die komplicirtesten Verbindungen; von den in allen Richtungen, im Geist des Themas, schwärmenden Trillern, die zu einem Trillerbachanal ausströmen, bis zum letzten, auf den schlechten (5.) Takttheil fallenden Schlag, der nicht die Fuge, der die Weltgeschichte, in B Dur zu schließen scheint.

Beethoven nennt die dreistimmige Fuge (Baß, Alt, Tenor) eine theilweise freie (**fuga a tre voci con alcune licenze**). Seinen Zwecken der Fusion aller Style im strengen, war durch freie Intervalle gedient. Der Führer springt in der Dezime auf den Triller (linke Hand, f Achtel a halbe Note 6. Takt) der Gefährte (Tenor) in der Undezime, nicht, wie strenger Styl gefordert hätte, in der Dezime (f Achtel e halbe Note 16 Takte) die 3. Stimme setzt regelmäßig ein (f Achtel a halbe Note 25. Takt).

Der Riesenfuge in ihre Labyrinthe folgen, wäre die Aufgabe einer Monographie, die damit die Geschichte des Fugenstyls überhaupt schriebe. Der Gesichtspunkt der Beurtheilung ist hier ein so wesentlich neuer, ein so viel umfassender, daß die Heroen des vorbeethovenschen Begriffs der Form, keinen Maaßstab abgeben. Das Vorurtheil, Beethoven sei nicht der Mann der Fuge, verliert sich mit jedem Tage. In der 3. Periode gilt recht der Ausspruch Göthe's: „Wir haben eigentlich nur Augen und Ohren für das, was wir kennen." Wie wenig kennt man verhältnißweise, wie wenig will man die von allem musikalisch Gewohnten, abweichenden Werke

der 3. Periode, und unter diesen, die abweichendsten, zu denen diese Fuge gehört, kennen lernen! — Es wird auch damit anders werden.

4. Die Ausführnug.

Die Zeitgenossen: Bodley in Wien, Ries in London (**Mortier de Fontaine** l. c.), gaben jede klaviermäßige Ausführung auf. Die englische Pianistin Potter versuchte sich ohne Erfolg in der Sonate, zur Zeit ihres Erscheinens in London (März 1819). Als erster Interpret in öffentlichem Vortrag in Deutschland (1843) später in Rußland (1853) hat **Mortier de Fontaine** in der Geschichte von op. 106 Platz gegriffen. Nach seinem Vorgang haben Klara Wieck und die Engländerin Arabella Goddard op. 106 öffentlich hören lassen, letztere (jetzt Madame Davison) als englisches Zerrbild. Als vor Allem persönlicher Ausdruck, ist op. 106 keines Arrangements fähig. Diese Ausführung ist heroische Einzelthat. Einer solcher am nächsten, mit dem Vortheil der Verstärkung und Vertheilung der maaßlosen Schwierigkeiten auf zwei Spieler, steht ein Zweiflügelspiel, bei dem die Ausführenden zu einer Person verschmelzen können, wie nicht in vierhändigem, schon räumlich, beschränktem Vortrage.

Unvergleichlich ist Franz Liszt im Werk, namentlich in der Fuge, dieser bis jetzt dem Klavier höchstgestellten Aufgabe. Séroff schreibt: „Liszt giebt die Sonate wie sie Beethoven schuf. Seine Ausführung ist einer Schöpfung gleichstehend, die alle existirenden Sonaten erdrückt. Mit

welchen Worten, so kolossale Ideen, so kolossale Ausdrücke, wiedergeben! — Liszt sang im Adagio, wie durch eine himmlische Erscheinung verklärt; als Augenzeuge von Geheimnissen einer hinter dem Grabe liegenden Welt. Selbst tief bewegt, rührte er zu Thränen. Um den Preis eines solchen Augenblicks, würde man den Weg von St. Petersburg nach Weimar zu Fuß zurücklegen! Der Fuge, diesem furchtbaren Stimmengewühl, ging in einem kaum glaublichen Tempo, auch nicht die kleinste Note verloren, und die Triller am Schluß, machte Liszt in Oktaven (aus dem Russischen des St. Petersburger Boten für Musik und Theater 1858 Nr. 36).

Alle musikalischen Blätter der Zeit schweigen über op. 106 und wir glauben, daß das Werk noch nie einer Analyse unterzogen worden. Marx (Beethoven Bd. 2, S. 211) spricht von op. 106 in wenigen Zeilen. Von der Fuge schreibt er früher höchst bedeutsam (K. Lehre Bd. 3, S. 47). Erwägt man die Macht der vorhergehenden Sätze, namentlich des ersten, den Reichthum und die Tiefe des Inhalts, in dem gleichsam Alles, was Melodie, Rhythmus, Modulation vermögen, erschöpft ist: so müßte man, ehe man noch das Finale erblickt hätte, voraussagen, daß nur die mächtigste, durch und durch beseelte Form, die Fuge, einen würdigen und befriedigenden Schluß gewähren kann. Diese Anschauung ist offenbar auch Beethovens Bestimmungsgrund gewesen, er rollt seine Fuge durch 12 Seiten mächtig fort und geht auch hier nicht bloß dem Umfange nach, sondern in der Macht der Intention, dies jedenfalls, wenn auch vielleicht nicht durchaus im Ge-

lingen, über die bisherigen Grenzen hinaus. Schon in der gewaltig alle Tonregionen aufregenden Einleitung, dann im Thema, deutet sich Maaß und Charakter des Ganzen an, das durch die Kraft und Vertiefung des schaffenden Genius, eine der größten Konzeptionen in unserer Kunstwelt hat werden sollen. Die geistige Macht ist in diesem Kunstwerk zu hoch und herrschend, als das, wie uns wenigstens scheint, irgend ein Instrument und irgend ein Spieler, ihr vollkommenes Organ sein könnte. Allein sogleich muß man anerkennen, daß vor irgend einem Instrument oder Verein von Instrumenten, dann doch nur das Pianoforte das geeignetste sein und dieser Inhalt nicht füglich anders und besser, dem Instrumente angeeignet werden konnte, als wie hier geschehen. Dies spricht sich in dem Spielreichthum, man möchte sagen, Tonsturm aus, der bald leiser bald gewaltiger durch das Ganze dahinbrauset und dem die freieste und weiteste Modulation, schon vorbedeutet in der Einleitung, angemessene Räume bietet. Diese Bewegung ist aber weniger eine äußerlich dahinströmende und damit glänzende Tonmassen entfaltende, sie ist vielmehr, wie schon der Anhang zum Thema andeutet, der Ausdruck des innerlichst erregten, unruhig hin- und herwogenden Gemüths, gefärbt, gemildert gehalten von gewissen elegischen Anklängen, die durch die ganze Sonate, selbst durch den so kühn und stark und hochgesinnten 1. Satz herdurchklingen, in dem wundertiefen Adagio ihren vollsten und innigsten Ausdruck finden und mitten in der Fuge einen dieser formell ganz fremden, aber im Gang der Empfindung durchaus nothwendigen, im Lauf des Ganzen höchst wohlthuen-

den Satz hervorrufen. Marx meint hier den durch die himmlischen Auen, wie Virgil und Dante im Paradise des letzteren wandelnden Satz in D Dur. **sempre dolce cantabile,** und das demselben voraufgehende **cantabile,** mit andern Worten, die Beethovensche Fugen-Episode, uns das Symbol und Wahrzeichen seines in der 3. Periode neu geschaffenen Fugenstyls überhaupt. —

* * *

Op. 107. 10 varriirte Themas für das Pianoforte allein oder mit beliebiger Begleitung einer Flöte oder Violine. Simrock, 4 Ausgaben. Der Titel ist französisch: **Dix thêmes russes, écossais et tyroliens, variés pour le Piano avec accomp. d'une flûte ou d'un Violon ad libitum. Livr. 1—5.** — Diese Variationenreihen, bei denen man nicht an den Veränderungsstyl der 3. Periode zu denken hat, entstanden in frühester Zeit und wurden so viel später, auf Veranlassung eines Musikfreundes in Edinburg gestochen und zwar zuerst in Edinburg, wo sie 1821 erschienen. Diese schottländische, seltene Ausgabe ist voller Fehler.

A. M. Z. 1821, S. 567. Variationen, die beinahe so aussehen, wie die, die man Schülern vorlegt, welche eben erst die Elementarübungen überwunden haben, großentheils nur zweistimmig im gewöhnlichsten äußeren Zuschnitt, fast nichts von Exkursen, vom Wechsel der Formen, nirgends harmonische Fülle, oder gar etwas Bravourmäßiges in Figuren und Passa-

gen, hin und wieder sogar die Variation einstimmig fortgehend oder in bloße Akkorde aufgelöset. Vergl. op. 105.

* * *

25 schottische Lieder für eine Singstimme mit Begleitung von Pianoforte, Violine und Violoncell obligat. Text englisch und deutsch. Schlesinger (Berlin). Vom Verleger dem Fürsten A. H. Radziwill gewidmet. 2 Ausgaben in 4 Lieferungen. Die 1. Lieferung der 1. Ausgabe (enthält Nr. 22 1—7 der zweiten) dreistimmig für Alt (oder Mezzo-Sopran) Tenor und Baß, mit willkührlicher Pianofortbegleitung von J. Becker (Schlesinger). Op. 108.

Schindler Biographie S. 100. Im Sommer 1815 beschäftigte sich Beethoven ausschließlich mit der Komposition oder Instrumentirung der „schottischen Lieder“ für den Sammler von National-Gesängen Thompson aus Edinburg, der ihm ein bedeutendes (?) Honorar dafür bezahlte. Wie viele solcher Lieder Beethoven bearbeitet, war mir nicht möglich genau aufzufinden, ich glaube aber, daß bei weitem nicht alle gedruckt sind. Siehe den Buchstaben t, 4. Abtheilung.

A. M. Z. 1825, S. 866. Es verhält sich wohl mit diesen Liedern wie mit denen die von Haydn, englisch in London, in 2 starken Foliobänden erschienen, englisch und deutsch in Leipzig. Der englische Verleger hatte die Gedichte und Melodien, wie sie im Munde des Volkes sind, aufzeichnen lassen und Haydn übergeben, daß er sie, so viel wie möglich ohne Abänderung, mit unserer jetzigen Harmonie in Verbin-

dung brächte und, dieser gemäß, eine obligate Begleitung ausarbeitete. Es geschah in Haydn's letzten Jahren und Neukomm, der damals bei ihm lebte, soll die meisten ausgearbeitet haben. Die Melodien sind eine wahre Fundgrube, die Begleitung voll des tiefsinnigen, tiefempfundenen Wesens des Meisters. Oft wahrhaft bewundernswerth, besonders was er in den Vor- oder Nachspielen aus irgend etwas, was die Melodie bot, aufzubauen gewußt hat. — A M. Z. 1828, S. 283. Es durchfliegt die Lieder ein ganz eigenthümlicher Geist. Wer Beethovens innerstes Wesen von allen Seiten her kennen lernen will, darf sie nicht übersehen. Auch sie bezeugen, wie der Meister los und frei von Hergebrachtem, von aller Anschließung an eine Zeit oder ein Volk in sich selbst seine Welt schuf und zum Leben brachte.

* * *

Op. 109. Sonate für das Pianoforte, ohne den Zusatz „große." Dem Fräulein Maximiliane Brentano gewidmet (der Titel ist deutsch) E Dur (Schlesinger in Berlin) 30. Solosonate. 12 Ausgaben. Geschrieben im Winter von 1821 auf 1822 (Schindler Biographie S. 111). Erschien 1822. Das einzige Arrangement ist vom Fürsten Kastriot Skanderbeg (Manuskript, Rußland) für Pianoforte, 2 Violinen, Alt und Violoncell. Eine Ausgabe, vor der man nicht genug warnen kann, ist die in Kinderfreund-Format von **Fétis père (bibliothèque classique des Pianistes, Paris chez Schonenberger)** mit absurden Verbesserungen Beethovens durch **Fétis père**, im

9. Takt vor Schluß des **Prestissimo**, wo das e in der Oberstimme von **Fétis père** ist; in der 5. (fugirten) Variation, wo die Mittelstimme: e halbe Note, h, dis Viertel, abermals **Fétis père** zum Vater hat, was angezeigt werden sollen.

H. Hans von Bronsart, dem Vertreter des Gedichts in der Oeffentlichkeit.

Es ist keine leichte Aufgabe in dieser wie aus unbekannten Blumenkelchen duftenden Sonatendichtung, die Staubfäden zu zählen, Familie und Geschlecht zu bestimmen. Das Werk beginnt in einem auf einer und derselben Figur, in nachschlagenden Noten, konstruirten **Vivace** ($^3/_4$ E Dur) das nach 8 Takten von einer breitfluthenden, auf dem verminderten Septimenakkord auf his eintretenden, über Cis Moll nach H Dur modulirenden Adagio-Periode $^3/_4$ (5 Takte und Kadenz) rezitativisch unterbrochen wird. Diese Adagio-Periode, welche wir das „Recitativ" nennen wollen, sei uns der Schlüssel des Ganzen in Form und Gehalt.

Nach der Unterbrechung des **Vivace** durch das Rezitativ, setzt ersteres auf der Dominante (H Dur) des Haupttons, das Fangspiel in nachschlagenden Noten fort, und wird nach 40 Takten von demselben, hier auf dem verminderten Septimenakkord auf eis eintretenden, über Fis Moll nach E Dur modulirenden Rezitativ (7 Takte und Kadenz) unterbrochen. Das **Vivace** flattert noch 34 Takte fort, bis an den wie von entferntem Hörnerton nachgerufenen Akkord von E Dur (Fermate). In diesem seinem letzten Aufschwunge, hat das **Vivace** zum ersten Mal Viertel-Werthe auf seine

Schmetterlingsflügel geladen, auf denen bisher nur Achtel und Sechzehntheile lagerten. Es geschieht dies in einer nach dem Rezitativ nachdenklich gestimmten Episode (einem kleinen Chor) mit dem Fuß auf ais in dem Dezimengriff der rechten Hand (16. Takt vor Schluß des Prestissimo). Der dem letzten Flügelschlag des Vivace im hohen Register nachschallende, waldfrische E Dur=Akkord, ist, was wir nicht übersehen (siehe op. 102. Nr. 1) mit einer Satz=Fermate bezeichnet, der, von den widersprechendsten Gefühlen bestürmt, die Strömung eines unaufhaltsamen Prestissimo entstürzt ($^6/_8$ E Moll 77 Takte, keine Reprise). Ein Andante mit Variationen schließt.

Es entsteht hier die für das Verständniß des Gehalts wichtige Frage: ist das Vivace ein erster, das Prestissimo ein zweiter, die Andante mit Variationen, ein dritter Satz?

Wir antworten: die Sonate hat einen Satz in mehren Bewegungen (vergl. op. 102. Nr. 1) eine und dieselbe im Rezitativ (Adagio=Periode) aufgestellte, vom Vivace neckend umspielte, im Prestissimo verblutete, in dem Variationensatze selig gewordene Idee, und diese Einheit im Gehalt, ist durch die Einheit in der Satzbildung ausgedrückt, wie sich aus Folgendem ergiebt.

Das Vivace verbreitet sich präludienartig über eine und dieselbe Tonfigur (eine bloße Akkordbrechung) ohne eine Form anzunehmen, es ist somit keine für sich geltende Idee, gleichsam geschlechtlos. Keine Spur der Sonaten=, Rondo= oder Variationenform. Als bloßes Vorspiel, stände das Vivace

aber in keinem Verhältniß zum **Prestissimo** in der Sonatenform, von demselben beiläufigen Umfange; das Rezitativ vollends, wäre in einem Vorspiele unmotivirt, gleichsam ein Vorspiel im Vorspiele. Es muß folglich damit eine andere Bewandniß haben. Daß das **Vivace** nicht spezifisch und für sich, in Betracht kommen soll, gleichsam nur die Atmosphäre ausmacht, in welcher die Idee lebt, das sagt uns Beethoven, indem er das kaum aufgeflogene **Vivace**-Sätzchen zweimal durch das Rezitativ unterbricht, welches letztere den Zustand der unbefriedigten Brust ausströmt. Die Aenderung im Rhythmus ($^3/_4$ statt $^2/_4$) im Tempo (**Adagio** statt **Vivace**) im Ausdruck (sehnsüchtig statt heiter spielend) der wichtige Umstand, daß das **Vivace** nirgends den Charakter eines Mittelsatzes annimmt, (die luftige Durchsichtigkeit desselben schloß ohnehin eine Verdichtung zu thematischer Durchführung aus) diese Momente zusammen genommen, erlauben nicht, das Rezitativ als Gegensatz (Gegenmotiv) im **Vivace**, aus dem einzigen Grunde anzusehen, daß das Rezitativ das erste Mal nach H Dur (Dominante des Hauptton s) das zweite Mal nach E Dur (Tonika) modulirt, wie das im modulatorischen Verhältniß von Gegenmotiv zu Motiv (nicht ohne Ausnahmen bei Beethoven, op. 29. 31. Nr. 2) der Fall zu sein pflegt. Mit einer Beethovenschen Satzbildung, die dermaßen den Schwerpunkt ihrer Idee in das Gegenmotiv (Rezitativ) legt, daß für das Motiv (**Vivace**) so zu sagen, nichts nachbleibt, muß es sich nothwendig anders verhalten. Es wird da dem tief rationellen Geist unseres großen Tondichters entsprechender

sein, in dem Rezitativ das Motiv der ganzen Dichtung, im Sinne der Idee, des Gehalts, mit einem Wort, das geistige Motiv zu erkennen.

Das Vivace ist dem Dichter Dekoration; das Süjet seines Stückes giebt er im Rezitativ, die Handlung im Prestissimo und dramatisirten Variationensatze, eine Ansicht, die bei vorurtheilsfreier Betrachtung, nichts Auffallendes hat. Man wird zugeben, daß der Ausdruck im Rezitativ den Stimmungen ungestillter Sehnsucht im Prestissimo, verwandt ist. Kam aber das Rezitativ nur so eben zu Wort, blieb das Vivace eben so unselbstständig; so können beide erst mit dem sie verdichtenden Prestissimo, überhaupt für einen Satz, für etwas Selbstständiges gelten.

Der Zusammenhang von Recitativ und Prestissimo besteht psychisch, nicht thematisch. Der Nachweis eines thematischen Zusammenhanges des Variationensatzes mit Vivace und Prestissimo wird aber den Zusammenhang aller Bewegungen außer Zweifel setzen.

Das Motiv der Andante mit Variationen singt in die Seele, ist seinem unnachahmlich tröstenden Ausdruck nach die Verklärung des vom Recitativ und Prestissimo ausgestürmten Leides. Dieses Motiv hat die Eigenthümlichkeit, in der Oberstimme um eine Terz zu fallen, im Baß um eine konvergirende Terz zu steigen (1. Takt gis, e Oberst. e, gis Baß). Dieses Terz-Intervall, das die Variationen zu einem Motiv für sich erheben, das den harmonischen Kern des Andante ausmacht, spielt bereits im Vivace die Rolle

eines Motivs. Das **Vivace** beginnt mit **gis**, **h**, verwendet aber auch dieses Terz-Intervall in den Noten, in denen es in der Andante erscheint, wie **e**, **gis** (1. Takt der Andante, Baß) **e**, **gis** 2 Takt des **Vivace**; **gis**, **e** (1. Takt der Andante, Oberst.) **gis**, **eis** in der zu Viertelwerthen verdichteten Episode im **Vivace**, welche letztere, was gleichfalls für den Zusammenhang aller Bewegungen zu einem und demselben Kettensatze spricht, dem choralartigen Ausdruck der Andante genähert ist.

Auf dem Terz-Intervall, wie es die Andante charakterisirt, beruht das Motiv des **Prestissimo** (**g**, **e** 1. Takt Oberst. **h**, **g**, 2. Takt **c**, **a**, 3. Takt), weshalb, da dasselbe ganz in Beethovens versteckter, Alles vergeistigender Weise intervall-thematisch mit dem Ganzen der Vorstellung zusammenhängt, das **Prestissimo** nicht mit einem Theil, dem Recitativ (einer bloßen Andeutung der Seelenstimmung), thematisch verbunden zu sein brauchte, an der psychischen Konnexität genug hatte. Man findet früh in Beethoven eine diese unsere Ansicht unterstützende Analogie. Die 4 Sätze der C Dur-Sonate **op.** 2 beruhen auf einem und demselben intervallischen Motiv, das sich zu höchster Mannigfaltigkeit entfaltet, und in einem und demselben Sekundenschritt besteht (1. Satz 1. Takt **e**, **d**, **e**; **f**, **e** Oberstimme der Terzengruppe; 2. Satz 1. Takt **gis**, **fis**, **gis**, **a** Oberstimme; 3. Satz Auftakt **g**, **fis**, **g**, **a**, **g**; 4. Satz 1. Takt **c**, **h**, **c**, **d**, Oberstimme). Das intervallische Motiv, mit dem die D Moll-Sonate **op.** 31 beginnt (**a**, **cis**, **e**, **a** Oberst.) liegt gleich-

falls allen 3 Sätzen der Sonate zum Grunde (Ab. 1 und 2. Takt Oberst. b; d, f, b; 3. Satz a, cis, e wird vom 4. Takt an konstant). Solche tiefe Zusammenhänge gingen Beethoven immer durch den Sinn. In der 3. Periode sind sie Kern der Vorstellung. Das die Terz in der Andante op. 109 (gis, e) eine große, die Terzen im **Prestissimo** (g, e; c, a) kleine sind, macht keinen Unterschied. Das Thematische liegt nicht in der Identität, sondern in dem durch die Terz in op. 109 charakterisirten Intervall.

Hiermit ist der Zusammenhang sämmtlicher Bewegungen in op. 109, die gehaltliche Vervollständigung der einen durch die anderen nachgewiesen, das Ende (der Variationensatz) dem Anfang (**Vivace**) verknüpft. Die durch die verschiedenen Bewegungen nur maskirte, satzliche Einheit ist auch noch der Ausdruck der gehaltlichen Einheit des Tongedichtes überhaupt. Vergl. op. 102 Nr. 1 und das Cis Moll-Quartett op. 131.

Rechtfertigen wir unsere Ansicht im Einzelnen.

Als bloße Andeutungen für Dekoration und Sujet der Handlung haben das **Vivace** und Recitativ keine für sich geltende Form, die Handlung des Gedichts hingegen ist sich einer solchen bewußt. Die $^6/_8$-Bewegung des **Prestissimo**, welcher man, in Bezug auf die Stellung im Ganzen, die $^6/_8$-Bewegung des Cis Moll-Quartetts an die Seite stellen kann, hat wie die $^6/_8$-Bewegung im Quartett die bedeutsam gekürzte Sonatenform, der man in op. 101, 102, 110

begegnet, mit andern Worten den außerordentlichsten Ideenreichthum in kleinster Räumlichkeit.

Konstruktion des **Prestissimo.** $^6/_8$ E Moll. Motiv-Gruppe 1.—32. Takt. Der wie ein Sonnenblick wirkende Melodiegedanke, schon in der Uebergangsgruppe zum Gegensatze 25. bis 32. Takt, was neu ist. Gegensatz (**a tempo** 33.—65. Takt) H Moll, Molltonart der Dominante des Haupttons (wie sie Beethoven nur bei stärksten Seelenverfinsterungen anwendet). Dem Motiv so sehr genähert, daß kein eigentliches Gegenmotiv vorliegt (**e, fis, g, fis** Oberstimme 34. Takt und dieselbe Figur zu Anfang, im 3. Takt des Satzes **e, fis, g, fis**). Mittelsatz 66.—104. Takt eine reizende kleine Phantasie, die von dem nach H Moll versetzten Motiv auffliegt, um sich in Traumregionen zu ergehen. Das Terzintervall ist dabei der Kompaß der thematischen Durchführung (**g, e** Mittelstimme 72. Takt; **cis, ais** Oberstimme 74. Takt; **c, a** Mittelstimme 76. Takt; **fis, dis** Oberstimme 78. Takt; **f, d** Mittelstimme 80. Takt; **f, d** Oberstimme 82. Takt; **as, f** Mittelstimme 84. Takt in der Vergrößerung, Viertel, nicht Achtel, wie im Motiv). Schluß des Mittelsatzes in Fis Dur und, um die im 4. Takt der Rückkehr (wie im 4. zu Anfang) vorkommende Dominante (H im Baß) bei so gekürzter Satzbildung nicht zweimal zu brauchen, in genialer, im zerrissenen Ausdrucke des Satzes wirkender Ellipse, die unvorbereitet eintretende Rückkehr in der Tonika (E Moll 105.—136. Takt). Der im ersten (ideellen) Theile in E Moll erschienene flüchtige Melodiegedanke in E Dur erfrischt. Gegensatz in der Tonika

137.—169. Takt. Anhang 170.—177. Takt; eine Folge wilder Mollakkorde, auf die am wohlthuendsten, ohne längere Unterbrechung als etwa 2 Takte Pause im Tempo des Prestissimo, der Trost-Hymnus (die veränderte Andante) einsetzt.

Andante molto cantabile ed espressivo mit der deutschen Bezeichnung: Gesangvoll mit innigster Empfindung 3/4 2 Theile zu 8 Takten mit Reprisen. Unaussprechlich schönes Thema mit 6 ausnahmsweise angezeigten Veränderungen (wie nicht in op. 111, in den Quartetten op. 127, 131, 132).

Die Beantwortung der Frage: worin unterscheidet sich die Variationenform der dritten von der in der ersten und 2. Periode? geben wir bei op. 111, op. 120 den vollständigsten Ausdrücken dieses bedeutsamsten Begriffes in Beethoven. Hier die Bemerkung, daß die höhere Variationenform der 3. Periode, die wir kurz die psychische Variation nennen wollen, gleichsam den Integraltheilen einer neuen Satzbildung zu vergleichen ist, in der eine Variation sich zu der andern wie Motiv, Gegenmotiv, Mittelsatz, Rückkehr, Anhang in der Sonatenform, verhält, alle zusammen, eine einheitliche Form unendlicher Ergiebigkeit für den Gehalt bilden, eine Kette von Vorstellungen in der Einheit der Grundidee. Nicht wie in den Variationen-Reihen anderer Komponisten und noch in der Mehrzahl der Beethovenschen 1. und 2. Periode, kann etwa in op. 109 auch nur eine Variation weggelassen werden, ohne daß eine organische Störung sich bemerklich machte, der Faden des Gehalts zerrissen wäre. Die ganze Reihe, deren Einzelmomente wesentlich (satzlich) in einander greifen, macht

die höhere Form aus, auf welche der gewöhnliche Begriff der Variation nicht mehr paßt (vergl. op. 120, 131).

1. Variation. Mild strahlend geht aus dem Thema das Bild hervor, das die Sehnsucht im Rezitativ, im Prestissimo verfolgt hatte. Gegen den Geist versündigte sich der Pianist, der dieses weiblichen Elements über dem, von einem Viertel zu einer halben Note gesteigerten Werthe der ersten Note, vergäße, dies hervortreten ließe. Man muß glauben können, das Thema noch nicht verlassen zu haben. Die Ton-Erscheinung sei noch zagender weiblich als im Thema, wie von einem Dämmerschein umflogen. So giebt Herr von Bronsart die erste Veränderung; ein Sopran-Solo.

2. Variation. Dem Antheil des Vivace am Ganzen der Vorstellung, gilt die in beiden Händen nachschlagende Figuration in emsig thätigen Sechzehntheilen (32 ausgeschriebene Takte, nicht mehr acht in 2 Theilen mit Reprisen). Nennen wir es eine Doppel-Variation. Vom 9.—16. Takt ist nämlich das Terzintervall des Themas Motiv (gis, e Oberstimme 9. Takt) wobei die letzte Note (e) im Trillernachschlag, auf das Bedeutsamste als halbe Note für den nächst folgenden Takt liegen bleibt (a, fis Achtel, e halbe Note 10. Takt h, gis Achtel, fis halbe Note 11. Takt cis, a Achtel, gis halbe Note 12. Takt). Und so fort für den doppelt veränderten 2. Theil des Themas 25.—32. Takt wo nach der uns treuherzig ernst anblickenden Subdominante (d, der Satz neigt nach A Dur) das Terz-Intervall abermals das abstrakte Motiv abgiebt (h, gis Oberstimme 26. Takt cis, a 27. Takt gis,

e 28. Takt). Es wird dem Terz-Intervall damit eine so übergewichtliche Bedeutung gegeben, daß man weiter gehen und sagen darf: die Sonate habe das Intervall einer Terz zum Motiv, sei eine Variation (im palingenetischen Sinne der 3. Periode) dieses Intervalls, aus dem sich, als dem tongesättigtsten, die wunderbaren Klangschönheiten von op. 109 erklären, welche das Werk in dieser Beziehung, an die Spitze der pompejanischen Gruppe stellen (op. 101, 109, 110).

3. Variation. Hüpft dem Ausführenden, auf dem Terzintervall in der Verminderung, (Achtel, statt Viertel, Oberstimme) aus den Händen (2/4 **e, gis** 1. Takt **h, dis** 2. Takt u. s. w.). Eine Doppel-Variation im doppelten Kontrapunkt (die Oberstimme **e, gis** vom 5. Takt an im Baß (umgekehrt) der 1. Theil des Themas vom 9.—16. Takt, der 2. Theil vom 17. Takt an, doppelt im doppelten Kontrapunkt verändert).

4. Variation. 9/8 **Un poco meno Andante cio e un poco piu Adagio come il tema**, deutsch bezeichnet: etwas langsamer als das Thema. Dies ist dahin zu verstehen, daß die Gruppe von 6 Sechzehntheilen im 9/8 Takt, langsamer als ein Viertel im Thema verlaufe, nicht auch in Styl und Charakter des choralartigen Themas, sondern allegromäßig, gewissermaßen ein **Allegretto cantabile**. Eine der liebreizendsten Erscheinungen der Gesammtliteratur. Die weiblich zagenden Achtelgruppen (17) ihre kanonischen Fortsetzungen (2. und folg. Takte) bilden ein Zwiegespräch (**Duettino**) mit den murmelnden Sechzehntheilströmungen. Sänger des Hains zu

kräuselnden Wellen, in der sprechend malerischen Tongruppe der **seconda volta** des 1. und 2. Theils (**his, cis, d, cis, d** Echo: **h, his, cis, his, cis**). Mit höchster Zartheit den solchem Tonduft ungünstigen Metallsaiten des Klaviers, einzuhauchen:

O Stern und Blume, Geist und Kleid,
Lieb, Leid und Zeit und Ewigkeit.

Klemens Brentano.

Die schlängelnde Sechzehntheilfigur, entspricht in den drei ersten Noten (**h**, **dis**, **e** und Wiederholungen im Baß 3. 4. Takt) den Intervallen **fis, ais, h** im 4. Takt des Themas. Jener starren Viertel-Reihe im Thema (**fis, ais, h**) entschlüpft, in der doppelten Verminderung (Sechzehntheile) flüssig geworden, Diese schmeichelnde Strömung (**piace vole**) ein Vertreter des durch die psychische Variation dieser Periode ziehenden, namenlosen Sehnsuchtsgefühls.

5. Variation. **Fugato** mit dem Terzintervall in der Vergrößerung (halbe Noten statt Viertel) zum Motiv (**gis, e** halbe Noten, **h** Oberstimme). Doppelvariation (7.—8. Takt 1. Theil des Themas, 9.—16. Takt. Wiederholung zu einem neuen Kontrapunkt; 17.—24. Takt 2. Theil des Themas, 25—32. Takt Wiederholung zu einem neuen Kontrapunkt, der wiederholt wird. 33.—40. Takt).

6. Variation. Kulminationspunkt der Sonatendichtung, in einem an rieselnden Trillerbächen angelegten polyphonen **crescendo**-Bau auf dem Thema.

Es brennt der Wald im hellen grünen Feuer
Und Geister in den Zweigen sich entzünden.
(Kaiser Oktavianus).

Abermalige Doppelvariation. Die in Ober- und Mittelstimmen (1.—4. Takt), dann in letzterem allein, lebenden und webenden Orgelpunkte auf den Dominanten der respektiven Harmonien, verbreiten einen unbeschreiblich mystischen Duft.*)

Konstruktion, 1.—4. Takt. Veränderung der 4 ersten Takte im Thema; 5.—8. Takt, abermalige Veränderung derselben; 9.—12. Takt, Veränderung des fünften bis achten Taktes im Thema (das Terzintervall gis, e Mittelstimme und e, gis Baß, zu den in 32 Theilen ausgeschriebenen Trillern). Man spiele sich diese in die unterste und mittlere Etage des Baues gelegten Werthe, allein, und sie werden sich vollends als die Träger des Themas herausstellen. 13.—16. Takt neue (doppelte) Veränderung des bereits in seinem fünften bis achten Takt veränderten Themas; 17.—24. Takt Berechnung der durch die Trillerketten angehäuften Lichtstrahlen in dem Fokus einer alle Stadien höchster Erregtheit durchströmenden Fantasie auf dem 2. Theil des Themas, dessen Dominanten-Harmonie, der als Orgelpunkt im Baß wirbelnde Triller auf h, vertritt. Das Ringen und Drängen nach der Erlösung macht sich dann in einer 32 Theil-Ueberschwemmung Luft,

*) In dem Skizzenbuche Beethovens der Gräflich Wielhorskischen musikalischen Bibliothek in St. Petersburg (siehe op. 55) schreibt Beethoven einmal piu voce, ein auf den polyphonen Styl der psychischen Variation der 3. Periode, anwendbarer Ausdruck.

welche in dem verminderten Septimenakkord auf eis losbricht. In dieser Harmonie unterbrach das 2. Recitativ den Flug des **Vivace** zu Anfang der Sonate, ein abermaliger Berührungspunkt aller Theile (Bewegungen) dieser einheitlichsten Solosonate.

Den 3 Oktaven höher verlegten Triller auf **h** (jetzt Orgelpunkt in der Mitte) umsprühen in einer neuen (doppelten) Veränderung des 2. Theils des Themas, zündende Funken desselben in der Oberstimme, während die in den Satz hereingebrochenen 32-Theil-Wogen, zu den Bässen hinabgeführt werden. Der 16 Takte wirbelnde Triller auf **h**, wird hierauf, und noch hinter den Grenzen des Themas, 3 Takte als oberer Orgelpunkt fortgesetzt, zu dem die Themafunken **a, fis, dis,** aus dem dreimal, gleichsam als Echo, wiederholten letzten Takt im Thema, fortsprühen, die Wogen in den Bässen, sich aber legen (**dim. pp.**) worauf, wie ein Regenbogen, das Thema unverändert (verklärend) in den Seelensturm tritt, wie es das **Prestissimo**, damit aber die ganze Dichtung verklärt hatte, welche damit seraphisch verklingt. —

Alle Wünsche, alle Träume
Waren herrlich nun gestillt.
Das Verlangen war erfüllt,
Fröhlich rauschten grüne Bäume.

(Kaiser Oktavianus).

Archiv.

A. M. Z. 1824 S. 217. Der 1. Satz (vivace) hat etwas Rührendes, Besänftigendes. Der Charakter des eingeschobenen Adagio=

Satzes ist Schwermuth mit lichten Augenblicken und, man lasse das englische Wort passiren, einen whims (!). Das Prestissimo ist ein ganz vorzüglich gelungenes Stück (!). Das Element seines Kunstlebens ist Trotz und leidenschaftliche Hast. Der letzte Satz ist ein Andante, welches zum Theil ganz ausgezeichnet trefflich (!) variirt wird. Das Thema, ein sehr einfacher vierstimmiger Satz, wird verändert in Variation 1 durch eine höchst singbare überaus zarte und liebliche Melodie, in Variation 2 durch eine recht kapriziöse Brechung der thematischen Grundharmonieen, die zweimal gar erfreulich (!) durch eine Art Kettengang unterbrochen werden. Variation 3 kann man nicht genug loben (das Gelehrte wurde jederzeit von den Gelehrten verstanden, das Insekt klassifizirt, der Schmetterling übersehen). Während die Oberstimme aus dem Thema gleichsam einzelne Achtel heraussticht (sehr bezeichnend), rollt in entgegengesetzter Bewegung der Baß hinab. Sogleich wenden sich beide Stimmen; die Oberstimme eilt, den Baß genau imitirend, hinab, während dieser hinaufklettert. Variation 4 besteht aus einer schmeichelnden Figur im Zeitwerth von 3 Achteln, die imitirt wird, während bald darüber, bald darunter eine kleine Melodie von 6 Achtel-Geltung liegt (ist bei Gelegenheit dieser kleinen Zauberlegende, von Gelinek oder einem sonstigen Variationenschmied der Zeit, die Rede?). Die zweite Klausel verfolgt die Ideen nur da und dort (an besonders einladenden Stellen des von Quellen umrauschten Edens!). Variation 5 beginnt mit einem gewichtigen, von einem Contra-Subjekt begleiteten, fugenähnlichen Thema, dem Nachahmungen, Umkehrungen, Verwechselungen aller Stimmen und Steigerungen, zum Theil in ganz neuen (ja! ganz neuen) Modulationswendungen, folgen. Dieser kleine Satz mit seiner ernsten Physiognomie im sogenannten galanten (!) Styl, enthält so viel Beweise von des Meisters Kunstgewandheit, als manche seiner ausgeführten, strengen Fugen kaum aufzuweisen haben (das alte Vorurtheil gegen Beethovensche Fugen). Variation 6 beginnt mit dem einfachen Thema, dem eine Art Orgelpunkt (ja! eine Art) beigegeben ist. Mit der zweiten Klausel tritt ein Triller auf contra h, als wirklicher Orgelpunkt ein, über den die hier brauchbaren Har-

monien des Themas geschlungen sind. Der Vortrag ist sehr ermüdend und wir zweifeln, daß die Spieler einen verhältnißmäßigen Genuß haben werden (lies: die Ausführung bildet eine Spitze des geweihtesten Virtuosenthums, gewährt aber auch einen der höchsten Genüsse, deren man in der Musik theilhaftig werden kann. Herr von Bronsart ist der Mann dieser in der pompejanischen Gruppe (op. 101, 109, 110) schwierigsten Sonate, welche wir die Zaubergarten-Sonate nennen möchten).

Berliner A. M. Z. 1824 Nr. 5 Es ist nicht zu läugnen, daß Beethoven immer mehr in sich hinein tritt, sich mithin immermehr von der Außenwelt entfernt. Er schließt nur seine Subjektivität auf (in den Sonaten vielleicht am meisten in op. 109) und schreibt in seiner Begeisterung immer zu, ohne Rücksicht auf Andere. Der einzige Gegenstand, den er liebend umfängt, scheint die Natur zu sein, die ewig ist wie seine Arbeiten es sein werden. Gegenwärtige Sonate fängt präludirend an, wie man etwa erst die Harfe untersucht, ob sie auch stimmt. Ein Adagio mit einer edlen, schmerzlichen, aber doch einigen Trost findenden Melodie, unterbricht den Anfang, macht seltsame, beinahe konvulsivische Rückungen und spielt wieder in das erste Präludium hinüber, etwa als hätte dessen Figur dem Erfinder gefallen. Er führt sie interessant fort und greift das Thema das Adagio wieder auf, welches sich abermals tröstend in die Präludienform hinüberwiegt und damit sentimental schließt. Rezensent (wir erkennen Marx) gesteht, daß er in diesem ganzen ersten Satze keine leitende Idee gefunden hat, sie müßte denn darin bestehen, daß der erhabene Sänger sich durch Spiel, denn es giebt in diesem Satze ein sehr angenehmes (!) Klavierspiel, zerstreut (!), daß ihm aber das nicht recht gelingen wollte (Rezensent dachte eben nicht an den Zusammenhang aller Bewegungen des Sonatengedichts). Im ganzen Satze liegt etwas Verhaltenes und trotz der lieblichen Stellen etwas Unbefriedigendes. Jetzt aber stürzt die eigentliche Empfindung hervor. Ein Prestissimo strömt klar und deutlich eine höchst aufgeregte Leidenschaft aus. Es bildet mit dem letzten Satze die eigentliche (?) Sonate

und ist auch in der Sonatenform hingeworfen *). Schade, daß dieser herrliche Satz so kurz ist (er würde länger sich und seine Form aufgegeben haben). Der letzte Satz ist ein Andante in gleichsam antikem, edlem Styl, mit Variationen. Das Thema schließt nach dem trostlosen Zwischensatze einen versöhnten Himmel auf, und die erste Variation träumt in ungestörtem Frieden weiter fort. Die zweite ist rhapsodisch und frei gehalten, reich an vielen Schönheiten. Variation 3 kräftig und keck, durchgängig im doppeltem Kontrapunkt der Octave. Variation 4 behandelt die beiden ersten Takte des Themas mit einer sich lieblich wiegenden Figur. Die schöne Stimmenführung erfreut sehr. Variation 5 hat die beiden ersten Takte des Themas in halben Noten zu einer fugenähnlichen, strengen Arbeit benutzt und fällt in's einfache Thema hinein, welches der Alt singt. Variation 6. Nach den 4 ersten Takten wird das Thema mit reichen, brillanten und nicht leichten Figuren ausgestattet. Die ganze Variation ist wie eine große Kadenz der Sonate, die in jeder Beziehung große Sonate heißen könnte, anzusehen, in welcher der Meister seine große Gewandheit, ein Thema zu variiren (lies: mit einer Sonate davon zu fliegen), beurkundet. Nachdem die Figuren im Basse wie Meereswellen am Strande ausgetobt haben, scheint die Sonne des milden Andante scheidend noch einmal, und belächelt ruhig und abendlich die Landschaft. —

* * *

Op. 110. Sonate für das Pianoforte, 31. Solosonate, ohne den Zusatz „große" und ohne Widmung, As Dur, der Titel ist

*) Wir möchten sagen: die Sonatenform des Prestissimo erscheint wie durch eine umgekehrte Lorgnette betrachtet. Es ist Alles verkleinert, was die glühendste Leidenschaft im Gehalt, den gesättigsten, größten Ton, die äußerste Energie in der Ausführung, nicht ausschließt, sondern nur räumliche große Verhältnisse, was wir mit pompejanisch und kolossisch zu bezeichnen bemüht waren (s. op. 101).

französisch. 12 Ausgaben (Schlesinger in Berlin und Diabelli in Wien). Kein Arrangement. Geschrieben im Winter 1821—1822. (Schindler S. 116). Erschien 1823.

Dem Lebensgefährten im Geiste,
Hugo Dingelstädt in Odessa. —

Ueber die Blinden, die Beethoven für einen Tauben hielten! —

Welche dem Ohr geltende Feinheiten, welche Klangschönheiten! Diese ernst lächelnde und lächelnd ernste Tondichtung, stellt sich im Gehalt an die Spitze der pompejanischen Gruppe (op. 101, 109, 110). In op. 110 die anheimelnden Räumlichkeiten, die in Säulengängen verschlungenen Höfe mit dem Gott des Stillschweigens zum Wächter.

Bilde Künstler, rede nicht!
Nur ein Hauch sei Dein Gedicht.

Ein Hauch ist das Sonatengedicht. 1. Satz **Moderato cantabile molto espressivo,** $^3/_4$ As Dur, 116 Takte, keine Reprise.

Beschauliche Herzenserinnerungen. Geschehenes, Zukünftiges wird geistig vollbracht. Auch kosende Zephyre im Bilde. —

Konstruktion. 1.—12. Takt. Motiv-Gruppe. Anfang in einer Frage. Eine Frage liegt in der Dominanten-Harmonie (4. Takt.) in der Fermate auf zierlicher Trillerkadenz, deren kastalische Welle in das Motiv mündet (5. und folg. Takte). Der nach der Fermate im 4. Takte ausgeführtere Melodiegedanke, verhält sich wie eine herzpochende Antwort zur voraufgegangenen Frage. Beispiellos ist das mit verfüh-

rerischer Anmuth, in 3 Noten über 4 Oktaven, dahinschwebende Tonspiel der Oberstimme in 32 Theilen, 12. und folg. Takte. Zephyre in Akanthus und Ephen der Halle. Trillerkette, Verbindung des Hauptsatzes zum Gegensatze (in der Dominante 28.–40. Takt). Gegenmotiv (34. Takt **dolce**) mehr schmeichelnde Tonfigur als Kantilene. Mittelsatz 40.—56. Takt. Der bedeutsam gekürzte, der Gruppe **op.** 101, 102, 109, 110 der $^{6}/_{8}$ Bewegung des Cis Moll-Quartetts. Die Durchführung wühlt modulatorisch in der Einleitungsfrage (F Moll), welche damit zum Schwerpunkt des Gehalts wird. Rückkehr (56. und folg. Takte) auf einer dem zephyrartigen Klangspiel genäherten Begleitungsfigur. Das Motiv in Des Dur statt in As Dur, was höheren Farbenschmelz giebt, besonders in der noch unerwarteteren Wendung nach E Dur (Fes Dur, Terzmodulation, **fes** Oberterz von **des**), in welchem Tone die Zephyre so fort ihr altes Spiel treiben. Gegensatz in der Tonika (87. und folg. Takte). Kurzer Anhang im Klangspiel des 1. Theils. In diese Aeols-Harfenklänge versteckt sich, wie unter Blätter und Blüthen, die durch die Noten **c**, **des**, **b** vertretene anfängliche Frage (Baß, 8. und folg. Takte vor Schluß). Aber nicht die Antwort erfolgt, die Frage wird sich Antwort im Undezimenakkorde auf **as**, mit dem in den Mittelstimmen reizend errötheuden **fes** (vorletzter Takt) als verzögerter Kuß zum Schluß in As.

2. Satz. **Allegro molto**, $^{2}/_{4}$ F Moll, 2 Theile mit Reprisen. 3. Des Dur, 96 Takte; ausgeschriebene Reprise der ersten Theile; kurze Coda.

Vielleicht das genialste Intermezzo der Beethovenschen Proteusform, Scherzo am Klavier (B Dur, Cis Moll, A Moll, F Dur-Quartett dieser Periode, vergl. op. 101) gewiß das im kleinsten Raum bedeutsamste.

Ein Bachus-Zug, dessen Gefolge zu einem martialischen Trinkliede, marschmäßig aufstampft. **Nunc pulsanda tellus!** Sieg des zweigliedrigen Rhythmus im Scherzo, das, ganz zweigliedrig, nur 3 Beispiele hat (op. 110, op. 31 Nr. 3, B Dur-Quartett op. 130).

Der Fremdartigste, bis dahin der Scherzoform geborene 3. Theil (nicht Trio benannt, Des Dur) durch die blitzschnell von der linken über die rechte Hand weg, bis in das höchste Register geschleuderten, die Harmonie bestimmenden Noten, bei einer flüchtigen Viertelpause Frist, ein Probirstein für Virtuosen. Ohne daß der Fluß der in der Oberstimme regelmäßig fortsetzenden Achtelgruppen *) unter solchen Wespenstichen leide, auszuführende Sprünge von 2 Octaven in der rechten, von 4 in der linken Hand, sind aber noch geringere Klippen, als das durch Ueber- und Untersetzen nicht zu störende Schwärmen eines solchen Luftbewohners, dem das Gespann der Fee Mab mit der Mücke zum Kutscher, noch schwer-

*) In einem Quartett hätte Beethoven das gewiß mit ritmo di quatro battute bezeichnet, vergl. das Cis Moll-Quartett. Den Satz im $^4/_4$ Takt schreiben, wäre, bei der geringen Räumlichkeit desselben, pretentiös gewesen. Der Satz ist für $^4/_4$ zu stürmend, zu sturmmarschmäßig, einem diabolischen Tanz-Scherzo hingegen paßten $^4/_4$, B Dur-Quartett op. 130.

fällig wäre. Ein von Sheakspeare vergessener, von Beethoven nachgeholter Infinitesimal-Gedanke.

So genialer Spuck kann nur gelten, wie er ist; dünner wie Spinngewebe! Vierhändige Einrichtung ist ausgeschlossen. Die Ausführung wäre auf 2 Klavieren leicht, deren eines die Achtelgruppen (**ritmo di quatro battute**), das andere die Stiche in der Luft übernähme. Der nach diesem körperlosen Phantom, körperkräftig überquellenden (ausgeschriebenen) Reprise des Scherzo, folgt eine **Coda** herkulischer Kadenzakkorde (F Moll, 15 Takte, wovon 5 in Pausen).

Schluß in einer aus den tiefsten Bässen, über 3 Oktaven, an's Licht gehenden, in Erinnerung an das Phantom, leicht beschwingten Achtelfigur auf dem F Dur-Akkord. Fermate.

Eine Satz-Fermate war uns Ueberleitung, gleichsam ein Trugschluß im Gehalt, nicht Abschluß (vergl. **op.** 102). Diese unsere Ansicht wird hier durch einen konkreten Grund verstärkt. Die vor Taktpausen ausgehaltenen, den Scherzostrom stauenden Kadenzakkorde der **Coda**, waren gleichsam schon der Anfang der folgenden langsamen Bewegung, welche nach der Fermate (einer nur anders bezeichneten Takt-Pause) auch wirklich Platz greift (**Adagio ma non troppo**) tonal, in der von der **Coda** eingeschlagenen plagalen Wendung, vorempfunden wurde. Plagal ist der Akkord von B Moll, (Unterdominante von f) im 9. Takt vor der Fermate. Es folgt zwar der Akkord von F Moll, von C Dur und nicht der Akkord von F Dur, das geistige Ohr ist indeß schon für die Plagal-Intention, als einer besonders ein-

drucksmächtigen Harmonie, so gewonnen, daß es kein rechtes Zutrauen zu der durch die Zwischenharmonie bewerkstelligten Auflösung in die Durtonart der Tonika fassen will, noch etwas erwartet.

Dies war die Absicht. Die so erzeugte Erwartung erfüllt die folgende langsame Bewegung.

3. Satz. **Adagio ma non troppo** (Tempo, nicht Gattungbezeichnung) $^{4}/_{4}$ B Moll (3 Takte und Kadenz). **Quale, per incertam lunam, sub luce maligna, est iter.**

Ein vom Klavier nie erlebtes Hoch-Rezitativ, als Einleitungsfantasie zum Mittelsatz langsamer Bewegung, richtiger zu dem für einen solchen, in einer neuen Form gebotenen „Ersatz." In dem 1. Takt ist noch etwas von dem Marschmäßigen des Scherzos, in verfinstertem Ausdruck. Einen Augenblick glaubt man vor einer **Marcia funebre**, vor einem Helden-Kondukt (**marcia sulla morte d'un eroe**) zu stehen. Es bleibt aber bei der rezitativischen Andeutung und die Modulation geht gemessenen Schrittes, wie zu einer **Scena et Aria**, nach E Dur (Fes Dur). Nicht ohne Beziehung auf den 1. Satz, in welchem in dieser Tonart Zephyre kos'ten, hier Thränenweiden flüstern.

Auf dem Dominantenakkord von E Dur (Fes Dur) wird 13 Male hintereinander, immer schneller (erst 16, dann 32 Theile) das eingestrichene a, Solo gehört, eben so oft, mit Ablösung des vierten Fingers durch den dritten (auf der stummen, synkopirten Note) mit eigenthümlichem Tonaleffekt synkopirt. Eine unter den Cypressen, die hier schatten, anschla-

gende Nachtigall, das sagt der Toneffekt, setzt die mit der Nachtigall-Episode in der Pastoralsymphonide identische Tonfigur auf dem a, außer Zweifel.

So malerisch war das tontrockene Klavier noch nie verwandt worden. Dieser von Beethoven erfundene, Synkopen (auf dem Klavier so gut wie tontodte Noten) Leben einhauchende Fingersatz, der das Pianoforte den Bogeninstrumenten nähert, hatte schon tonale, aber noch keine plastische Wirkung geäußert (op. 69 Scherzo, op. 106 Adagio). Nach dieser seiner höchsten Bestimmung in op 110, begegnet man ihm nicht mehr.

H. Professor L. Bischoff (Vorrede seiner Uebersetzung des Oulibischeff'schen Beethoven-Pamphlets) läugnet den tonalen Effekt, der jedem Klavierspieler bekannt ist.

Von E Dur (Fes Dur) geht die Modulation in die übermäßige Oberterz (As Moll) in welchem grabesnächtlichen Ton, ein Thränenlied, eine Instrumental-Nänie erklingt, ein Satz von 19 Takten, der Adagio-Archive aufwiegt, und die Tondichtung um eine Form bereichert (**Arioso dolente** $^{12}/_{16}$). Am Klavier schafft Beethoven hier die höchste Stufe dramatischer Passionsmusik, zu der es seitdem unter andern Bedingungen, das italiänische Opern-Repertoir gebracht hat *).

---

*) Zu den Schicksalen des Arioso gehört, daß der große Violin-Virtuose Lipinski, in dem vom Fürsten N. Galitzin (vergl. op. 127) für Streichquartett arrangirten Satze, 1825 einen musikalischen Kreis in St. Petersburg zu Thränen rührte. Das Klavier deklamirt nicht wie die Geige, hat aber deshalb keinem Arrangement zu weichen.

4. Satz. **Fuga**. Allegro ma non troppo $^6/_8$ As Dur 187 Takte. Im Verhältniß der enthaltsamen Satzbildungen in op. 102. 109. Von der Fuge in op. 106, durch sehr viel beschränktere Räumlichkeiten unterschieden, durch ein anspruchloses Thema, in anspruchloser, durchsichtigster Entwickelung, durch weicheren Ausdruck, vor Allem aber dadurch, daß die Fuge in op. 110 eine strengere ist. Nicht die Adlerfittige der kolossischen Phantasus-Fuge in op. 106, paßten auf die gekürzten Satzverhältnisse in op. 110. Das Durchführungsarsenal der Mittel (augmentatio, diminutio simplex, duplex; Vergrößerung und Verkleinerung zugleich u. s. w.) ist, vollständig vertreten, vom großartigsten Effekt; daß die Fuge durch das nach G Moll transponirte Arioso unterbrochen wird, ist eine den vorbeethovenschen Fugenstyl hinter sich lassende, die Fuge dramatisirende, neue Form (siehe Beethoven's Worte über poetischen Fugengehalt bei op. 102). Wie weit erhebt sich diese gehaltliche Halbirung durch freien Styl, über die Posaunenstöße, welche die Fuge der Ouverture zur Zauberflöte materiell (ungehaltlich) in 2 Hälften spalten.

Der Fürst Galitzin hat sämmtliche Doppel- und Solosonaten zu Streich-Quartetten und Quintetten arrangirt (Manuscripte). Einen musikalischen Standpunkt behaupten diese Arrangements, zumal die fragmentarischen, oder gar aus verschiedenen Werken zusammen getragenen, nicht. Im Triumphzuge Beethovens durch die Welt zählen sie mit. Dasselbe ist von den eben so gut gemeinten Arrangements Beethovenscher Solo-Sonaten für Piano, 2 Violinen, Alt und Violoncell des Fürsten Kastriot Skanderbeg (Bd. 2, S. 383) zu sagen, Manuscripte, die dem Erscheinen bestimmt sind.

Die um einen halben Ton heruntergegangene Tonalität des **Arioso** (G Moll statt As Moll) verlegt die Vorstellung vom ersten Platz, den nunmehr die Fuge eingenommen hat, auf den zweiten, was die Wirkung, wie Alles, was der Mensch in der Erinnerung, in der Ferne besitzt, erhöht, den Ausdruck des Leids aber mildert, das hier, in den erwartungsvollen, beiden Händen vollgriffig überwiesenen G Dur Akkorden, seiner Erlösung entgegengeht, die ihm dann, nach der in G Dur erweichenden Umkehrung der Fuge, in den sie aussingenden Chor-Stimmen, vollständig wird. Einen Chor schreibt der Tondichter in den dreistimmig (in halben Noten, 27. Takt vor Schluß) auf dem Fugenthema (**as, des, b, es, c**) fortschreitenden Oberstimmen, zu der dem Thema in doppelter Verminderung (16 Theile statt Viertel) der Quartfortschreitung im Thema (**c, f, es, as**, statt **as, des, b, es**) angehörigen, im **Meno Allegro** aufgestellten, hier als Begleitung benutzten Sechzehntheil-Figuration. — Dieser choralartige den vollsten Spielreichthum entfaltende Ausgang freien Styls auf dem Fugenthema, verknüpft das Ende dem Anfang der Sonaten-Dichtung, versöhnt die strenge Form mit der freien, in ihrem Zusammenwirken zur Vorstellung.

Das ist Beethovens Weise seine Idee auszuläuten, bevor er dafür zum Wort greift (Chor-Symphonie).

Nennen wir es eine Satzkette im höheren Sinne, eine Kette im Gehalt, von der das Cis-Moll Quartett in 7 Bewegungen, das ausgeprägteste Beispiel ist. In **op. 110** bilden

die drei letzten Bewegungen einen Satz, dem der erste sich gehaltlich, nicht satzlich verbindet. Vergl. op. 102, 109, 111.

Archiv.

A. M. Z. 1824 S. 220. Ein in jeder Hinsicht (endlich!) ganz vortreffliches, durchaus höchst melodisches und an harmonischen Schönheiten reiches Werk. 1. Satz. Anmuth, Grazie, Liebenswürdigkeit blicken fast aus jedem Zuge dieses schönen Tongemäldes. 2. Satz. Eine wahre köstliche Perle. Malt der Reihe nach Muthlosigkeit (?), Ermuthigung, Fortgerissenwerden wie durch eine höhere Gewalt, Schwanken vor dem Entschluß, abermalige völlige Entmuthigung (?), endlich, nach einem Schrei der Verzweiflung, gänzliches Zusammenstürzen (?) der Gefühle, über welche in einer für uns noch nie da gewesenen melodischen Figur in der Oberstimme, gleichsam ein ganzes Füllhorn voll lieblich schmeichelnder Neckerei ausgeschüttet wird. Die diesen Des Dur-Satz endende kleine Figur scheint dem F Moll zuzurufen: es mag nun genug sein mit meinem Scherz (!). 3. Satz. Eine wahre dramatische, das tiefste Mitgefühl aufregende Scene. Es kann keinen einfacheren, schöneren, seelenvolleren Gesang geben als diesen auf einem reichen Harmoniestrome wehmüthig dahingleitenden. Dieser Gesang erstirbt in einem auf as Kadenz machenden unisono, und eine herrliche dreistimmige Fuge, voller bewundernswürdiger Schönheiten, in welcher auch der vorherige, trefflich dramatisch konstruirte Satz, diesmal in G Moll, wiedererscheint und zu der Fuge mit umgewandtem Thema in der harten G-Tonart zurückführt, beschließt würdig diese vortreffliche Sonate.

Berliner M. Z. 1824 Nr. 10. A. B. Marx (Auszug). Je mehr sich Beethoven die Außenwelt verschloß, desto tiefer wandte er sich in sein Inneres zurück, desto freier machte er sich von allen Banden, mit denen Gewohnheit, Wunsch und Vermögen der Zeitgenossen das eigenthümliche Wollen umstricken und umdämmen. Immer reiner löset er seine Aufgabe, immer reicher werden für den, der ihn versteht, seine Gaben, immer verschlossener denen, die eben sein eigenstes

Wesen nie aufzufassen verstanden. Es ist menschlich und nothwendig, daß in dieser Abgeschlossenheit, in dieser entbehrungsvollen Einsamkeit, mancher wehmüthige Blick auf beglücktere Zeiten sich zurückwende. Hat sich alles Glück, das ganze Dasein in die Aufgabe aufgelöset, die Beethoven als Tondichter gesetzt ist, so mußte auch die Sehnsucht nach einem entflohenen, fröhlicheren Zustande, so mußte auch die geheime Klage um das was geopfert, dem entsagt worden, von der Tonkunst Sprache erhalten. Ein solcher Erguß aus dem innersten Herzen scheint die Sonate zu sein. Die Klage des Einsamen ist das Allegro $^3/_4$, voll des zartesten Ausdruckes der Wehmuth; reizend in Anmuth und Majestät. Mir ist dieses Allegro, dem Sinn nach müßte es Adagio (?) heißen, ein neuer Beweis, daß nicht seltene Melodien oder Harmonien, sondern der Geist, der durch das Ganze weht, den Rang des Kunstwerks bestimme. Die einfachste Melodie, die einfachste Begleitung, die kunstloseste Entwickelung, sind hier genügende Mittel für den tiefsten Ausdruck, ja der Sinn des Ganzen adelt selbst bekannte Figuren, wie der 12. Takt (1. Satz), in denen nur das Vorüberschweben durch alle Oktaven neu genannt werden könnte, und verleiht ihnen neuen Reiz. Seltene Tonfolgen, wie im 22.—24. Takt, entwickeln sich mit der natürlichen Leichtigkeit, die die sicherste Spur des Genies ist. Wenn der Gesang wie in Seufzern erstorben, wenn das Saitenspiel verklungen ist, folgt ein seltsam wildes Allegro molto F Moll $^2/_4$, in das sich unerwartet die Melodie eines wüsten, allgemein bekannten Volksliedes (siehe unten) einwebt, das dann eben so unerwartet mit einem zarten Nachklang schließt. Das Alles, scheint uns der Künstler zu sagen, die kleinlichen Freuden, bei denen sich der Mensch um seine Zeit und um erhebendere betrügt, die wilde Lust, in deren Rausche so manches Leben verspielt wird, haben nie Macht über mich gehabt. Wie leerer Wind sind sie mir vorübergesauset (Trio Des Dur) und (Coda) so hat es sein sollen und müssen. Könnte ich den Leser, ehe ich ihm von dem Adagio rede, vor Correggio's Magdalene in der Dresdener Gallerie führen, in das tiefe einsame Walddunkel blicken lassen, in dem die göttlich schöne heilige Büßerin menschlicher Schwäche ruht, umweht von fern herniederklin-

genden Harmonien der Engel. Oder möchte wenigstens jeder Leser Beethovens Sonata quasi una fantasia, Cis Moll, diese heilige Klage unglücklicher Liebe, kennen und empfunden haben! Beethoven, der so frisch und süß (?) in früheren Jahren die Liebe gesungen hat (Adelaide; Herz mein Herz; Liederkreis), blickt hier auf die vorübergeschwundene Blüthenzeit zurück. Wer nicht ahnet, daß Beethoven hier sein innerstes Herz und wie schmerzlich! öffnen will, wer in dem Gesange des Arioso, in dem Harmonieströme, der sich still und sanft anschmiegt, wie der freundliche Bach den nachbarlichen Büschen und Wiesenblumen, in der weinenden zweiten Stimme am Schlusse, nicht die Klage des tief verwundeten, verwaiseten Herzens vernimmt — für den ist Beethoven ewig stumm. Wie die Zeit im unaufhaltsamen Zuge, in räthselhafter Verschlingung der Momente und Begebenheiten, oft mit zermalmender Ferse vorüberschreitet, so eilt die Fuge dahin. Noch einmal und noch wehmüthiger kehrt das Arioso in G Moll wieder. Die Fuge beginnt, mit neuen Figuren durchwebt, die geistig an den 1. Satz erinnern, in der Umkehrung ihren Reigen abermals, und beschließt das Ganze in vollendeter Rundung. Der Wiedereintritt und die Fortführung der Fuge in der Umkehrung gab mir das würdigste Bild der Strophe und Antistrophe im griechischen Drama und der Alles umfassende Schluß erschien mir als besiegelnde Exode*). Diese Fuge muß neben den reichsten S. Bach's und Händel's studirt werden. Seht hier, wie man die Kunst lernen, und dann sie „über dem freien geistigen Regen vergessen muß."

Marx 35 Jahre später (1859. Beethoven B. 2 S. 299).

---

*) Nach dem Maaße des Gedichts und der Musik wendete sich der Chor im griechischen Drama in feierlichem Reigen erst an die Götterbilder rechts der Orchestra, dann in gleicher Rückwendung an die Götter, die links aufgestellt waren (Marx). — Die Fuge wendet sich rechts, dann links, das nach G Moll transponirte Arioso, in der Mitte? — Ja! diese Sonatendichtung ist griechisch, fühlt griechisch; so verstanden wir sie; als ein verloren gegangenes, von Beethoven in Pompeji aufgefundenes Poem.

Wild folgt, in hastiger Kürze, der zweite Satz, unerwartet ein wüstes Volkslied (?), ich bin lüderlich, du bist lüderlich, in seine Hast hineinreißend. Hat selbst den reinen Sänger einmal eine Unzufriedenheit mit dem geführten Leben, ein Hohn über das Narrenspiel, das sie Leben nennen, überschlichen? — Harfenklang, wieder ganz unmotivirt (?) wie im ersten Satze, füllt den Schlußakkord (warum nicht als Erinnerung an den ersten Satz, motivirt, wo, nach der Vorstellung von Marx, in einem Ossianischen Abschied vom Saitenspiel Harfenklang am Platz war).

Das von Marx notirte Volkslied (A Dur 3/4) lautet: 1. Takt a, a Achtel gis, gis Sechzehntheile, e Achtel (2. Takt Wiederholung); 3. Takt: fis, fis, gis, gis Achtel; 4 Takt: a Viertel, a Achtel, Achtelpause. Die Stelle in op. 110 (Allegro molto 2/4 F Moll) 2. Theil 9. Takt heißt; as, as Viertel; 10. Takt: g, f Achtel, es Viertel; 11. und 12. Takt Wiederholung des 9. und 10. Wir bemerken sogleich, daß der 3. und 4. Takt im Volkslied, durch welche dessen Melodie abgeschlossen wird, steigen (fis, fis, gis, gis, a), der 13. (c, c Viertel) und 14. (b, as) bei Beethoven fallen, mit andern Worten, einen wesentlich anderen Ausgang nehmen. Der Befund von Marx beschränkt sich somit darauf, daß 2 Takte in Beethoven den Rhythmus von 2 Takten eines Volksliedes haben (nicht einmal das ganze in 4 Takten geschlossene erste Glied), dieser Rhythmus in einem aus gleichen Werthen bestehenden Satze, aber ein an sich so einfacher ist, daß er sich unter der Feder Beethovens finden konnte, wo er seinen Satz flüssiger machen wollte. So flüchtige Berührungen im Rhythmus wären unter unzähligen Musiksätzen aufzufinden, die nichts miteinander gemein haben. Die Behauptung über Benutzung eines Volkslieds durch Beethoven bedurfte eines zweifellos thematischen Fundaments. Und paßt der stürmische Rhythmus des Intermezzosatzes wohl in die triviale, durch die schlaffe Melodie eines Handwerkerliedes gebotene Idee? Welche Wahrscheinlichkeit, daß Beethoven einem solchen 2 Takte, die gar nichts Ausgezeichnetes haben, genommen, ihm 2 andere, die entscheidenden, gelassen habe? —

Ein Volkslied hätte ihm in der Sonate motivirt sein müssen,

wie Er allen Völkern der Erde ein's in der Chorsymphonie erfand. Ein Volkslied hätte er durchgeführt, daß kein Zweifel an demselben geblieben wäre. Zu einem Volkslied wäre kein Luftgeselle gestoßen, wie der 3. Theil (Trio). Die Annahme, Beethoven habe einmal eine Unzufriedenheit mit dem geführten Leben überschlichen, die ihn zu jenem durch den Text: ich bin lüderlich (!) charakterisirten Liede greifen lassen, widerspricht der Interpretationsregel, Großes groß zu erklären, und jenes Intermezzo ist groß im Kleinen. Marx ist nicht der erste Gelehrte, dem, vor Allem, seine angebliche Entdeckung über Alles ging.

Weist der Umstand, daß Instrumentaltexte zu den ungleichsten Menschen auf gleiche Weise sprechen, nicht auf Realität in der Tonsprache? Marx spricht 1824 von tiefem, einsamen Walddunkel in op. 110 (siehe oben). Dingelstädt in Odessa nennt die Sonate ein Waldmärchen, ohne Ahnung von Marx, dessen Arbeit in einem vor 35 Jahren erschienenen periodischen Blatte begraben lag.

Dingelstädts Ansicht in Folgendem.

Die Sonate beginnt mit ein Paar einfachen Akkorden, die zugleich das Thema sind — so beginnt der Wald mit ein Paar einfachen Stämmen, und plötzlich ist man mitten drin in der Pracht und Herrlichkeit, und das Konzert der Natur nimmt seinen Anfang. Zuerst der kleine Buchfinke, bescheiden präludirend — darauf der Häher, ein hübsches Trommelsolo, an einer alten Fichte probirt; ihm antwortet aus der Ferne ein Dompfaffe mit fettem Gurgelton. Jetzt zieht die Nachtigall einen langen Ton und Finke und Häher lauschen schweigend. Nun mischt sich auch der Wald in die Symphonie. Ein Windhauch zieht säuselnd durch die Wipfel und die geschwätzigen Birken, die tiefsinnigen Fichten verhallen in einem geisterhaften Tremolo. Mit dem 20. Takt fallen die horchenden Vögel wieder ein und sie alle beherrscht, mit lang gezogener Melodie, die Nachtigall, während der Häher an allen alten Fichten seine heruntersteigenden Triller versucht. Vielleicht ist es auch der alte Pastor, der mit seinem spanischen Rohre an die Bäume schlägt, daß sie seltsam schrillen. Und mit der Nachtigall wetteifernd klingt Juliens Stimme durch das Waldkonzert: liebt

sie mich? liebt sie mich nicht? Mit dem 44. Takt mischt sich der Wald entschieden in mein Schicksal. Diese murmelnde, rollende Baßfigur in F Moll — was rauscht sie so wehmüthig durch die Wipfel? Die alten Bäume wissen mein Geheimniß — sie kennen die Liebe so gut wie ich. Jetzt rauscht der Windstoß, der früher nur die Zweige der jungen Birke karessirte, durch die alten Stämme, Takt 56, und aus der einfachen Melodie wird ein Dreigespräch — die Prosa nennt es Trio — Julie, die Nachtigall und der Dichter. Später geht die Liebesklage, wie in ihre Heimath, nach C Dur über, Takt 69. — Doch nicht auf lange die süße Hoffnung das müde Herz in Schlummer gewiegt: Ein greller Ruck und es wacht wieder in As Dur auf und alle Klage, aller Kummer wachen mit in diesem finstern Tonmeer. Der Satz endigt mit der Frage ohne Antwort: liebt sie mich? liebt sie mich nicht? —

So abweichend von unserer Ansicht diese Phantasmagorie ist, so reizend erscheint sie uns.

Es kommt nicht darauf an, ob die Idee in einem Instrumentaltexte enthalten ist, oder auf Veranlassung desselben in uns entstehe, eben so wenig darauf, ob die Idee in verschiedenen Menschen eine gleiche sei. Die Realität der Musikidee besteht gerade darin in ungleichen eine ungleiche zu sein.

Unvergleichlich sagt Marx (Beethoven B. 2 S. 298), ohne Anwendung indeß auf die wichtigsten Ideen-Sonaten, auf op. 101, 106, 109, 110, 111: Dem Kunstwerk gegenüber sind wir alle, Wollende oder Nichtwollende, Traumdeuter. Der wache Verstand ist es nicht, der das Kunstwerk geschaffen, so ist er es auch nicht, der das Räthsel löst, wie der Geist seine Idee in diesen sinnlichen Stoff eingesenkt hat, und aus ihm sich offenbart. Das ist das ewige Räthsel, wie Geist und Stoff, Gott und Welt Eins sind. In jedem Kunstwerke wiederspiegelt sich das Wunder dieser Einheit; jedes an sich ist ein Räthsel, an dem sich unser Sinn, unser Mitgefühl, unsere Phantasie, unsere Psychologie zu betheiligen, selig sind. Wer mehr verlangt, fordert die Klarheit der Wissenschaft; eine

Forderung, auf die kein Kunstwerk und keine Kunstbetrachtung sich einzulassen hat.

Setzen wir hinzu: Ist es nicht grade die Verschiedenheit der Ansichten über ein und dasselbe Kunstwerk, welche es ausspricht, wie verschiedenartig Gott und Welt, Geist und Stoff Eins sind, und nur Eins sein können. — Diese Verschiedenartigkeiten sind Theile der Alles in Allem umfassenden kosmischen Einheit.

* * *

Sonate für das Pianoforte, ohne den Zusatz große, dem Erzherzog Rudolph gewidmet, 12 Ausgaben (Schlesinger in Berlin, Diabelli in Wien), komponirt im Winter von 1821 auf 1822, Schindler S. 116. Vergl. op. 109, 110, erschienen 1823. Die letzte (32.) Solosonate. Kein Arrangement. Op. 111.

Herrn A. B. Marx, Doktor und Professor der Musik, dem verdienstvollen frühesten Erkenner des Beethovenschen Genius.

Von sämmtlichen Beethovenschen Solosonaten beginnt nur diese in einer Introduktion, d. h. in einem für sich Geltung habenden Mikrokosmus, wie wir den Gattungsbegriff bestimmten (op. 5). Nicht Zufälligkeit, Bedingung des Gehalts, ist diese Indroduktion. Die Sonatendichtung vertritt in dem Dualismus ihrer Zweisätzigkeit den Dualismus der Welt:

Widerstand — Ergebung.

Um zwischen diesen Faktoren vollgültig Wahl zu treffen, bedurfte es einer Isolirung außerhalb derselben, einer Vorfrage. — Diese Vorfrage ist die Introduktion; ein

Schauspiel des Widerstreites des Geistes gegen sich selbst.

Von Streitmuth in der Riesensonate (op. 106) beseelt, war der Held im Sprunge über 2 Oktaven auf dem Kampfplatze. Unter den nächtlichen Gestalten, die ihn hier umfangen, steigt er mit der ersten Note hinab zu den finstern Mächten der Tiefe (Sprung über 7 Stufen, von es nach fis, in Unisonen). Von diesem Splitter des verminderten Septimen-Akkords auf fis in den Anfangsnoten wird im Rücksprunge auf fis, aus der tieferen Oktave, der volle verminderte Akkord ergriffen. Dieser in G Moll klaffende Schlund ist das psychische Thema der Vorfrage (Introduktion) und deshalb öffnet er sich weiter und weiter (in C Moll 3. Takt, in F Moll 5. Takt). Der letzte Absturz zur Tiefe (F Moll 5. Takt) erreicht den ebenen Boden einer Folge verminderter Septimenharmonien sehnsüchtigen Ausdrucks, am sehnsüchtigsten im übermäßigen Sexten-Akkord auf ces (7. Takt). Fünf Takte füllt dieses Harmoniegeflecht mit seiner Gedankenlast (6.—10. Takt). Ausgang auf C Moll (11. Takt), in welchem Hauptone sich die ersten Streitmassen schaaren (Zug in Vierteln, die Oberstimme hinauf 12. Takt; aus der Tiefe verstärkt 14. Takt). Ferner Donner rollt über das Feld, wächst bis zur höchsten Stärke in den beiden ersten Takten des auf den Orgelpunkt der Dominante des Haupttons (ausgeschriebener Triller im Baß g, as) hereinbrechenden Allegros, dessen Motiv ein Donnerkeil ist. Wir meinen die den tiefsten Baßschacht unisono treffenden Viertel c, es, h (4. Takt), die scharfe Ecke des Motivs, das dann weitere Gliederun-

gen erlebt (immer in Unisonen), nach einem den ganzen Umfang des Instruments durchwühlenden Gang in der Oberstimme zu Tage geht (11. und folg. Takte). Die Einmündung der Introduktion in das Allegro auf der breit überfluthenden Dominante giebt dem Satz den Schwung des Ouvertürenstyls. Diese Introduktion ist der Steg, der an das im Allegro hoch gehende Meer führt. An Inhaltsschwere demselben verwandt, durch eine über den Tiefen ruhiger lagernde Oberfläche kontrastlich verschieden.

Allegro con brio et appassionato $^4/_4$ 132 Takte, Reprise. Die Bezeichnung **appassionato** (Gipfel leidenschaftlicher Aufregung) kommt nur noch zweimal in Beethoven vor. (**op.** 106 Adagio, **op.** 132 Finale).

Eiserner Wille ist der Charakter des tragisch-pathetischen, in bewußtem Ernst seiner Entschlüsse, in Beharrlichkeit ihrer Vertretung, unvergleichlicher, in prägnanter Kürze, bei überwältigendem Gehalt, beispiellosem Allegro einer höchsten Potenz stürmisch gangartiger Satzbildung.

Konstruktion. Motiv-Gruppe 1.—32. Takt. Im panthematischen Geiste Beethovens ist, daß in dem Donnerkeil des Motivs **c, es, h,** das **h** in C Moll, wie **fis** in G Moll (Introduktion) dissonirt, damit aber der Anfang der Introduktion, dem Allegro verknüpft ist. In diesem Tondichter reicht die Idee dem Mittel letztere auszusprechen, die Hand. Tief und verborgen liegen die Fäden zu den Zwecken im Geist eines Beethoven! —

Die Tradition will, der Dichter habe in Todesahnung von

dem Motiv gesagt: „so klopft das Schicksal an die Pforte!" Ein furchtbarer Klöpfel fürwahr! — Schindler bezieht die Worte auf den Anfang der C Moll-Symphonie. Verstehen wir op. 111 wie jene Symphonie, als ein verhängnißvolles Schicksalsgedicht.

Vom Keil **h** im Motiv, wird der Satz gangbar (5. und folg. Takte) wogt er nach allen Seiten, allen Tiefen. Mit dem **a tempo**, nach einem rezitativartigen Ruhe-Augenblick (16. Takt **espressivo, poco ritenuto**) wird die scharfe Ecke (**c, es, h**) im doppelten Kontrapunkt in den Satzstollen getrieben (zweites **a tempo**). Wo die Imitation (**as, c, g**) der Motiv-Viertel **c, es, h** in der zweigestrichenen Oktave zu liegen kommt, tritt ein viertes „Be" in die Vorzeichnung, ist die kontrapunktisch durchwühlte Gruppe von der Gravitation zum Gegenmotiv ergriffen.

Ein erster Sieg, ein erster Preis (Sprünge der rechten Hand über die im Baß tremolirende linke hinweg, vom zwei gestrichenen **F** hinab ins große **des**; vom großen **des** hinauf bis in dreigestrichene **ces**, 30., 31. Takt).

Gegenmotiv 32.—37. Takt As Dur. Unterterzmodulation statt der Parallele (**as**, Unterterz von **c**). Die Terzmodulation ist dem Tondichter so vertraut, für ihn eine so organische, daß man sie hier die Beethovensche Unterparallele nennen darf, wie die vorbeethovensche Literatur in Molltonarten, die Oberparallele verfolgte.

Der durch die Welt ziehende Sehnsuchtsruf*). Seelen-

*) In der Sehnsucht sucht der Geist den Geist. Im menschlichen

vollster Spielreichthum in den 32 Theil-Figurationen (**Meno Allegro**). Wenige Takte hoffenden Aufschwungs! Ein Gang auf dem verminderten Septimenakkord auf d (37. Takt **tempo primo**) treibt Alles durch- und gegeneinander. Der Keil des Motivs ermannt sich in den Bässen (40. und folg. Takte) und Oberstimmen (43. und folg. Takte). Wüthiger Schluß des 1. Theils in Unisonen (as). Reprise.

Eine Unisone, an sich geschlechtlos, läßt die größt mögliche, modulatorische Freiheit. Der Unisone bedient sich Beethoven vorzugsweise für seine Terzmodulation im Sprunge, wo ihm Vermittelungen aus dem Wege liegen, durch den prägnanteren Gehalt, wie hier, ausgeschlossen sind (vergleiche den 1. Satz im F Moll-Quartett u. s. w).

Mittelsatz 1.—22. Takt, 2. Theil. Ein wüthender Roland. Tritt auf dem schlechten (2.) Takttheil in Scene; den nach G Moll versetzten Donnerkeil des Motivs, in der gepanzerten Faust (g, b, Viertel fis halbe Note, 2. und 3. Takt, f, as, Viertel e, halbe Note, 3. und 4. Takt). Wir erkennen sogleich die scharfe Ecke des Motivs, in Quadern zyklopischen Styls, zu einem doppelten Kontrapunkt gethürmt (d, es, a halbe Noten statt Viertel, 6. Takt Oberstimme). Wo zu der

---

Leben soll sich aus der Sehnsucht das Streben entwickeln. Aus dem undeutlichen Ziele der ersteren sollen sich die deutlichen Zwecke für letzteres gestalten. Durch Suchen werden wir den Geist, den wir ersehnen, nicht finden, wir müssen ihn durch unsere Thätigkeit darstellen, entwickeln, hervorarbeiten. Fröbel, Reisen in die weniger besuchten Thäler der Penninischen Alpen. Berlin 1840, S. 157. So Beethoven in seiner Sehnsuchts-Thätigkeit.

Vorzeichnung von 2 Been, das dritte kommt, da trifft, fünfmal hintereinander, der von Unisonen zu Akkorden verminderter Harmonien, erstarkte Keil des Motivs, mit halber Note statt des 3. Viertels, zum Stoßzahn, die schlechten (3.) Takttheile, auf dem in den Bässen arpeggirten Orgelpunkt g. An letzteren führte uns (im 15. Takt) das verdoppelte **Fis** der Bässe. Man mußte bei Beethoven gewärtig sein, daß der verhängnißvolle Sprung zu Anfang der Introduktion auf **fis** und die damit eingegangene Tonalität (G Moll) ihre guten Früchte tragen würde.

Das titanische Felsgerüste des im Mittelsatze den Himmel stürmenden Riesen, ist diese Frucht.

Rückkehr. 22.—46. Takt. In Stein gehauen (Unisonen in Doppel-Oktaven). Die Motivgruppe potenzirt. Nie spielte die Zusammenwirkung aller Kräfte eine großartigere Rolle am Klavier, und dem ganzen Thematismus wird dabei Rechnung getragen, selbst der kleinen Ruhe-Oasis des 1. Theils (**espressivo, poco ritenuto**) in einer sehnsüchtig emporrankenden None (**c, g, des**) trotz der Wetterwolke voll zuckender Blitze, die sich vom 1. **a tempo** heraufwälzte. Ungebeugt, Schritt vor Schritt, kämpft das 2. **a tempo**, gegen die in den Bässen enthaltene scharfe Ecke des Motivs (**f, as, e**) bis zu dem, in der Dur-Tonart der Tonika, Licht verbreitenden Gegenmotiv (C Dur, 46.—51. Takt). Die tonale Aussöhnung der bisher durcheinander geworfenen Dualismen.

Die dem Gegenmotiv, aus dem 1. Theil anhängende Figuration (32 Theile, **Meno Allegro**)

Ihres Helmes Büsche wehen
In der Feinde Schwarm!

ist, in diesem gesteigerten Affekt, an dieser Stelle, in diesem Zusammenhange — ein Klavierzauber, der dem tonarmen Instrument die Bahn einer tragischen Bravoursängerin bricht. Durch Ausspinnen der recitativischen Stellen (**ritardando, poi a poi piu Allegro**), durch eine zweitaktige (episodische) Anspielung auf das Gegenmotiv (im punktirten Gliede desselben; Molltonart der Subdominante des Haupttons, F Moll) und zwar im imitatorischen Styl, dessen Stellung im 1. Satz durch diese Ausdehnung auf die Gegenmotivgruppe, gerechtfertigt wird, ist die Gegenmotivgruppe, von 6 Takten im 1. Theil, auf 16 im 2., zu immer dringender werdendem Ausdruck verlängert, von der gangartigen Schlußgruppe des 1. Theils, auf dem verminderten Septimenakkord auf **d** (hier auf **fis**) gefolgt (62.—76. Takt).

Schluß, wie im 1. Theil, in zwei Unisonen-Schlägen. Die verdoppelte Oktave **c**, erste Note des Anhangs (76.—88. Takt), scharfe Ecke des Motivs, erkennen wir in den beiden folgenden Akkorden (12. und 13. Takt vor Schluß; die Viertelkeile des Motivs **c, es, h**), das Substrat der Klavier-Heroide des 1. Satzes. Die Akkorde heißen: **c, es, fis, a, es** und **c, d, f, es, h** — im ersten ist das obere **es**, im zweiten das obere **h**, motivpflichtig. Durch die Viertel-Pausen zwischen den Akkorden, im Rhythmus synkopirt; auf das Wirksamste zu halben Noten (im Toneffekt) gestaltet (nennen wir es Vergrößerung [**augmentatio**] durch Pausen) wird in

eiserner Einheit im Motiv geschlossen. Durch den Ruck im Rhythmus, von Polyphonie überwuchert, versteckt sich das Motiv in den beiden Akkorden, wie eine verwitterte Grabschrift unter Ruinen. Mit Bewunderung liest sie der Wanderer: **Heroem calcas!** — Nach den bezeichneten 3 Sforzato-Stößen Des dergestalt, in Akkorde verminderter Harmonien, eingemauerten Motivs, wühlt der Baß, plagaler Ahnungen voll, in einem aus dem Achtel-Gliede des Motivs, auf- und niederwogenden Gange (F Moll). Mit der Würde eines sophokleischen Chors bilden sich zu dem fluthenden Baß, die Oberstimmen choralartig, mit Ausgängen nach C Dur, im Vorgefühl von Erlösung durch den folgenden Satz, dessen Tonalität diese C Dur Wehen in Aussicht stellen. Schwingungen der Hauptdurtonart ergreifen vollständig den Baß, gehen als kirchlich-feierliche Eröffnung des obschwebenden Hymnus, auf den pp. verschwimmenden C Dur Akkord hinaus, der still, über 5 Oktaven sich hinbreitet. —

Da ertönt es wie von fernen Glocken! Ein Unsterblichkeitslied hat begonnen, ein Hymnus heiligen Friedens, der Arietta-Satz, diese geheimnißvollste Offenbarung am Klavier! — Denken wir nicht als materielle Vorstellung, als Gedankenrichtung für die nach dem antik-großen Allegro, uns umfangende geweihtere Stimmung, an die einst im Schooße Roms, in den Katakomben versammelte christliche Gemeinde, wie sie in Liebesmahlen Rom und die Welt besiegte. Unaussprechlich seelenvollen Ausdrucks, tritt uns hier ein Satz entgegen, für den die Musik keinen Namen hat! Tempo und Vortragsbe-

stimmung ist die Bezeichnung **Adagio molto semplice cantabile**, $^{9}/_{16}$ Takt. Hier fächeln Palmen ewigen Friedens, hier feiern Seelige den irdischen Sieg! —

Li si cantó non Bacco, non Peana,
Ma tre persone in divina natura.

(Paradiso.)

Die Bezeichnung **Adagio molto** hat man nicht von besonders langsamer oder gar schleppender Bewegung zu verstehen. Der Ausdruck giebt dem Satz die tiefere Bedeutung zurück, die durch das Diminutiv-Arietta, das dessen geringe Räumlichkeit, die erst in den Veränderungen riesig emporwächst, bezeichnet, gefährdet erscheinen dürfen. Das Tempo allein, wäre mit **Andante quasi Allegretto** bezeichnet gewesen. Dies konnte nicht genügen. Was sich nie und nirgend hat begeben, die Tiefe der Vorstellung, bezeichnete Beethoven tiefer. Baßschwingungen in C Dur hatten den Schluß des Mollsatzes (Allegro) erfaßt, um ihn, der sich selber erlegen war, hineinzuschwingen in das Lied der großen Gemeinde, hinter den Thränen dieser Welt, in den in seinen Entwickelungen (Veränderungen) Alles vollbringenden Arietta-Satz in C Dur. Keine Unterbrechung zwischen erstem und zweitem Satz. — Ueberleitung aus dem Widerstand in die Ergebung, aus der Realität in die beseligteste Idealität! —

Wie das Arioso in op. 110, die Cavatina in op. 130 (B Dur Quartett) weist die italienische Vokabel Arietta, auf

eine Sing-Solostimme, als Substrat der Persönlichkeit; auf die gotterfüllte Seele des Vorsängers der Agape.*)

Die Arietta ist ein Thema in Liedform, von 2 Theilen zu 8 Takten, mit Variationen; aber wie wenig entspricht dieser Befund der Sache! Das alte Wort „Variation“ trifft gar nicht den hier aufgestellten, neuen Begriff. Die Veränderung (geben wir das Wort Variation lieber ganz auf) ist Beethoven die Wiedergeburt (Palingenesie) aller Tondichtung überhaupt. In der Veränderung wird er vollends zum Reformator des musikalischen Gesammtbegriffs. Veränderung ist ihm Verwandlung (Metempsychose).

Die Musikidee selbst, die höhere Satzbildung, und in diesem Sinne, musikalische Kunst und Wissenschaft letzten Stadiums, überhaupt.

Wo Alles zur Veränderung (Wandlung) wird, da ist die Idee der Wandlung, das große Thema — diese Idee sich selbst Form und damit unendlich.

Das Starre (Anorganische) der alten Variationsform, in dem vom Thema unabänderlich Gegebenen, Beethoven ist es Anknüpfung des Lebens (des Organischen), schrankenlose Eröffnung von Tummelplätzen für die Weltseele d. h. für die in der Brust Aller, zu ungleichen Theilen, lebenden, gleichen Idee der Unendlichkeit menschlicher Vorstellungen. Nicht die verschiedenen Seiten (Variationen) einer Idee (Thema) sind Zweck; alle Seiten aller Ideen, in einer, sind es; Alles

*) Toute poésie est un chant. Recueil des Poésies lyriques chrétiennes par Hainglaise. Paris 1854.

was der Dichter auf diesem seinem Wege, zu sagen, zu entdecken, zu prophezeien findet! Der eigentliche Standpunkt für diesen Styl (die psychische Potenz der Form) liegt somit, außerhalb des veränderten (variirten) Themas, in der Unendlichkeit geistiger Vorstellungen, welche letztere an sich, Verwandlungen eines Stoffes (Themas) sind. Die Beethovensche Veränderung wird zu einer Archimedischen Schraube des Geistes, zum unendlichen Thema auf Veranlassung eines endlichen. Vergl. op. 120, Nr. 36 2. Abtheilung. Auf diesem Standpunkt verschwindet die Vorbeethovensche Veränderung nicht als musikalisches, wohl aber als geistiges Produkt, und so hat man die Veränderung der 3. Periode, von der Veränderung der ersten und zweiten, welche wesentlich der alten Vorstellung angehört, als eine Separat-Literatur zu unterscheiden, auf welche der Tondichter, der Uebersinnlichste den es gegeben, durch die Natur seines Geistes, auf das Tiefste hingeführt war.

In diesem Veränderungsstyl sehen wir Beethoven vollständig seine Adlerfittige im Aether des Gedankens entfalten, über die Welt hinschweben.

Ist kosmische Universalität, der Ausdruck Beethovens im großen Ganzen; so ist Vertiefung der organische Zug seines Geistes im Konkreten, Vertiefung und Veränderung aber identisch.

Wenden wir dies auf op. 111 an. In dem Arietta-Satz lassen sich 6 Veränderungen erkennen, eben so viele Mikrokosmen des Gesammtbegriffes aller Tondichtung. Von unend-

licher Mannichfaltigkeit für sich, verknüpft diese Mikrokosmen das Band derselben Bewegung (l'istesso tempo) der infinitesimal (im Sechzehntheilwerth) durch alle Verwandlungen, gleich pulsirende Rhythmus. Ohne Unterbrechung sind diese Veränderungen vorzutragen; als einen Satz, einen Guß, sind sie zu geben. (Vergl. unsere Assimilation der einzelnen Veränderungen mit Motiv, Gegenmotiv, Mittelsatz, Rückkehr u. s. w. bei op. 109.)

Als einen Strom wollen diese Veränderungen verstanden sein, der in seinem Lauf die verschiedensten Gegenden widerspiegelt, ohne etwas an seiner Einheit einzubüßen. Der Strom, wie er trotz aller Schicksale derselbe bleibt, sei uns bildliche Vorstellung dieses Veränderungsstyls.

Nicht vom Thema kommt Beethoven die Veranlassung zu den kosmischen Bahnen, die sein Geist in den Veränderungen durchläuft. Höchstens ist die Veränderung im Thema gegeben, wie der Mensch im Embryo. Beethoven erfindet das Thema nach den Ideen, welche er in der Veränderung, als der beweglichsten und umfassendsten Form (was schon im Wort liegt) am Umfassendsten auszubreiten vermag. Man möchte zu sagen versucht sein: „Er schreibt das Thema den Veränderungen, nicht die Veränderungen dem Thema zu, und daher kommt dem Thema, bei ihm, die welthistorische Bedeutung“ (Eroica, op. 109, 111, 127, 131, Nr. 36. 2. Abth. Adagio der Chorsymphonie).

Im tiefsten Schacht seines Gedankenprozesses wird ihm das Thema geboren, mit allen Veränderungen zum Kometenschweife.

Verstehen wir die Arietta in op. 111 als einen solchen geheimnißvollen Wanderer durch den unendlichen Raum des Geistes; die Veränderungen, als die, auf diesen Bahnen, kulturhistorisch gewonnenen Ideen; das Thema als die Reduktion dieser Idee auf **einen** Ausdruck, nicht als den Ausgangspunkt derselben, der höher, der in der Gesammtvorstellung liegt.

1. Veränderung, d. h. erstes Musikstück aus dem Thema. **Sempre legato** (die Veränderungen, was mit ihrer innersten Natur zusammenhängt, sind nicht angezeigt). Das Quellenhaupt des Stroms. Naturwüchsige Einfachheit. **Incessu patuit Deà!** — Ein Ideal seelenvollen Ausdrucks. Sanft in Synkopen gewiegt. Durch Steigerungen im harmonischen Effekt (es im 4., b im 5. Takt, Oberstimme) ein erwartungsvoller Fingerweis auf alles Folgende. 2. Veränderung. **Listesso tempo** $^6/_{16}$. Mehr Bewegung. Konzentrirterer Rhythmus ($^6/_{16}$). Das Thema, ein in diese erste Stromschnelle friedlich blickender Stern. Synkopen-Stauungen.

3. Veränderung. **L'istesso tempo** $^{12}/_{32}$. Lebhafte Strömung. Da hier der Kern der Vorstellung (ein Fingerspiel pathetischer Extasen) in der punktirten 32 Theil-Figuration liegt, welche eine Eroberung im Rhythmus ausmacht, so soll nach 32 Theilen (infinitesimal) gerechnet werden ($^{12}/_{32}$). Dieses 3. Musikstück aus dem Thema, in einem vom Klavier nie erlebten, vergeistigten Bravourspiel, spiegelt eine strombewegte

Presto – Toccata, und doch bleibt die Bewegung dieselbe (**l'istesso tempo**). Die Synkopen wirken, wo möglich, erstaunlicher als in der 2. Veränderung. Die kühnsten und komplicirtesten Figurationen verschwinden gegen diese Striche eines unbekannten Klavier-Phantasus.

4. Veränderung $^{9}/_{16}$. Die Erregtheit des voraufgegangenen Satzes, die zu groß gewesen war, um plötzlich aufzuhören, fortgesetzt durch Triolen in 32 Theil-Gruppen im Baß. Dem in stiller Rührigkeit in der tiefsten Tiefe fortgleitenden Strome, winken Blüthen und Blätter am Ufer, in einem Geheimgeflüster über das Thema (die Synkopen-Büschel). Diese Veränderung ist eine Doppel-Veränderung, indem nach dem 8. Takt, wo man den 2. Theil des Themas erwartet, der Satz in den ersten zurücktritt. Die bisherige 32 Theil-Figuration geht dabei, gangartiger geworden, aus den Bässen auf die Oberstimme über, wobei die linke Hand, in jeden Takt, 9 themahaltige Sechzehntheile streut. Alles im hohen Register. Dieses geistsprühende Gewebe, ein Sylphenballet, läßt das Thema durch Gazeschleier erblicken. 5. Veränderung. 9 Takte Anhang in der voraufgehenden Veränderung, führen in Arpeggien an eine kadenzartige Phantasie (5. Veränderung) in deren Trillergewühl einzelne Tropfen des Themas fallen. In Melodiestyl und Rhythmus, dem **Arioso** in **op.** 110 genähert.

6. Veränderung (Aufhebung der Vorzeichnung von 3 Been). Großartiges Finale im Chor.

Einen Chor erblicken wir in der wachsenden Vielstimmigkeit der Oberstimmen zu den 32 Theil-Triolen im Baß; in

der breiteren Strömung. Der 2. Theil des Themas (A Moll) in abermaliger Doppelveränderung. Kurzer Anhang (wie in der 4. Veränderung), der in einem Kadenztriller, gleichsam als Fortsetzung des phantasieartigen Zwischensatzes, den wir die 5. Veränderung nannten, eintritt. —

Dieser Schluß in höchster Trillerbravour mit dem Thema unter und über dem 10. Takte flüsternden Triller auf g zu von der linken Hand gemurmelten 32 Theil-Triolen, die in hin- und herwogenden Terzengängen, in einen still verhaltenen Seelenjubel auslaufen, in die letzten Spitzen des hohen Registers reichen, in einem Sextenstrom, über 3 Oktaven, zu den Bässen niederfluthen, drei Schläge aus dem Thema (in den beiden vorletzten Takten) diesen Tonfluthen beimischen, um dann im Raum zu verklingen — dieser Tonal-Sabbath ist die Apotheose alles Spielreichthums am Klavier; ein Traumgesicht des Tasteninstruments.

Wir erkannten die Mannichfaltigkeit des Beethovenschen Gedankens, die Größe und Tiefe seiner Ideen: daß er auch noch über Klangspiele dieser Art, über Duft und Zauber von Ton-Märchen gebiete, daß überhaupt ein Satz, wie diese Thema-Wandlungen, möglich sei, lehrt op. 111, dieser prophetische Blick in kommende Jahrhunderte kulturhistorischer Entwickelungen.

Archiv.

A. M. Z. 1824 S. 223. Ein höchst merkwürdiges (ja! höchst merkwürdiges!) Kunstwerk. Der 1. Satz ist groß und breit angelegt und wahrhaft imposant ausgeführt. Die Einleitung hebt im Baß

auf dem verminderten Septimenakkorde auf fis, mit wenigen, scharf accentuirten, durch Oktaven verstärkten Noten an, und schreitet so, auf etwas Gewaltiges vorbereitend, bis zu einem Einschnitt auf der Dominante fort, mit welcher der Allegro-Satz beginnt. Der Hauptgedanke dieses Satzes besteht eigentlich (!) nur aus 3 Noten, aber welch' herrliches, reiches, wahrhaft großartiges Kunstwerk hat der Meister aus diesem einfachen Materiale gebildet! — Ein reges Leben, ja, man möchte sagen, eine Art von Wildheit beseelt das Ganze, die jedoch einigemal von einem unvergleichlich melodiösen Gedanken unterbrochen wird und zu dem gewaltigen leidenschaftlichen Treiben den lieblichsten Gegensatz bildet. Wir können nur einiges ganz vorzüglich Effektvolles hervorheben die treffliche Konstruktion der das Einzelne verbindenden Kettengänge sammt deren kräftigen Umkehrungen; die Stelle in der 2. Klausel, wo der Hauptgedanke augmentirt als Fugenthema auftritt und, während er selbst in seinem ursprünglichen Zeitmaaße drunter und drüber gebaut ist, dreimal imitirt wird, endlich die ganz herrliche Stelle, in welcher jene melodiöse Phrase im Baß liegt und gerade da auf das innigste zum Herzen spricht. Der bei weitem merkwürdigste Satz ist der letzte. Wir wollen ihn keinesweges über den ersten stellen. Im Gegentheil sind wir der Meinung, er stehe weit unter (!) jenem. Wir nennen ihn den merkwürdigsten, weil er an Auffallendem, keinesweges jedoch an Melodie (!) Modulation und dergleichen (!) Alles überbietet, was uns je in reiner Pianofortmusik hiervon vorgekommen ist (diese Sonate wurde eben zum Geburtstag des Jahres 1900 geschrieben!). Das meist vierstimmig geführte Thema ist so einfach und ruhig fortschreitend, als ein Thema, das variirt (!) oder wie hier paraphrasirt (!) werden soll, nur gewünscht werden kann. Es hat aber dem Komponisten gefallen, sich zur Ausführung meistens nur solcher Kunstmittel zu bedienen, die wir seines hohen Genius nicht recht würdig finden (!). Er ähnelt in diesem Tongemälde einem Maler, der den Raum für ein Altarblatt einfarbig monoton, mit dem Miniaturpinsel (!) ausfüllt. Der Satz wimmelt von Noten (nicht eine zu viel) in den allerwunderlichsten, dem Taktgefühl oft ganz widerstreitenden (?) Zeiteintheilungen;

die Melodie ist mit den sonderbarsten Triolen-Ornamenten umwickelt; beides aber meist ohne die Hauptsache: Wirkung auf das Gemüth; doch die Phantasie des Herrn von Beethoven ist eine Sonne, die selbst die dichtesten Dünste der niedern Atmosphäre (!) zu durchbrechen vermag. Seite 19 (der Original-Ausgabe; es ist die letzte Veränderung gemeint) leuchtet sie wieder in aller ihr eigenthümlichen Glorie und verbreitet Wärme und Leben. Von hier an bis hinaus (lies: über die Grenzen damaliger Vorstellungen hinaus) etwas kürzer wünschten wir den Exkursus wohl (!) hat uns der Satz sehr viel Freude gemacht (was lag daran?) besonders auch, weil wir in diesem Auslauf eine neue Bürgschaft zu erhalten vermeinen: der große Meister werde in den espaces imaginaires et d'erreurs (!) nie lange verweilen*) sondern die Bewunderer seines herrlichen Kunstgartens auf schnell wieder nach dem Schönen sich wendenden Wegen, durch

*) Anspielung auf das Buch: Dianoilogie par le Prince Beloselsky, Londres 1791, das die Sphären der menschlichen Geistesfähigkeiten als konzentrische Kreise vorstellt. Im Mittelpunkt steht vis inertiae, in der weitesten Sphäre sagacité, imagination, goût, génie. Der Raum jenseits heißt espaces imaginaires, die Räume zwischen bestimmten Sphären sind espaces d'erreurs et de folies. Wir möchten, sagt der Rezensent, lieber die Spiralrichtung einer endlosen Linie vorschlagen, als Bild des Zusammenhanges aller Seelenkräfte, ihres rastlosen Strebens nach steter Erweiterung des Feldes ihrer Thätigkeit, als Bild der Täuschung, die dem leicht widerfährt, der ohne die ganze Spiralrichtung zu überblicken, nur die vorübergehende Krümmung der nächsten Linie bemerkt und für Rückgang zur engern Sphäre nimmt, was gerade ein Fortstreben ist, zur herrlichsten Erweiterung.

Diese tiefe Bemerkung des Rezensenten, der deshalb die letzte Stylperiode in Beethoven nicht richtiger verstand, wende man an, wo ein Rückgang unseres Tondichters zur überwundenen Ideen-Sphäre der alten Meister vorzuliegen scheint, und doch Alles Forststreben zur herrlichsten Erweiterung ist.

wahrhaft Vortreffliches oft noch entzücken. Wir wünschen dies ihm (wie gnädig) und uns (wie vorsichtig). —

Mittheilung H. Professor Schindler's an uns.

Die Sonaten op. 106, 109, 110, 111 spielte Beethoven nicht, hätte sie auch mit bestem Willen nicht mehr spielen können, aber bei'm Niederschreiben dieser Werke, wo ich stets um ihn war, (als er op. 110 und 111 schrieb, wohnten wir zusammen) versuchte er einzelne Stellen unzählige Male. Die Passage mit 32 Theilen im 1. Satz von op. 110, auf einem meist fürchterlich verstimmten Flügel, nach Schülerweise 15—20 Male probirt (Meister machen sie 100 Male) bevor er wieder weiter schrieb, hat mich zur Verzweiflung gebracht, da ich im selben Zimmer mit Korrekturen beschäftigt war. Die letzten Jahre ward seine linke Hand so schwerfällig, daß sie sich fortan auf alle Tasten legte. Nun denke man sich diese Musik. Aufmerksam darauf gemacht, ließ er eine Weile von dieser Unart ab, jedoch alsbald patschte die Hand wieder in gewohnter Weise auf die Tasten, wie kleine Kinder zu thun pflegen. Dagegen verstand die Rechte noch immer die feinsten Schattirungen sicher und deutlich auszuführen. Das genügte dem Verständigen, wenn der Meister was immer spielte. Als 1823 die dreimaligen Korrekturen von op. 111 für Schlesinger in Paris, gemacht wurden, wobei Beethoven tausend Flüche über die tausend Fehler ausgestoßen hatte, besorgte ich jedesmal die Reinschrift der ausgezogenen Fehler. Es kam mir somit das Manuscript dieser Sonate weit mehr vor Augen als die von op. 109 und 110. Da erlaubte ich mir einstmals die Frage, ob denn dieses op. 111 keinen Schlußsatz erhalten werde, denn ohne daß ich von dem Werke bis dahin mehr gehört hatte, als Beethovens Fingersatzproben, zuweilen 99 Male hintereinander, z. B. bei der Passage im 1. Satz von op. 110 mit den 32 Theilen, auch mochten diese Proben oder Versuche noch einen andern höhern Zweck (ja! höheren) gehabt haben, wollte ich doch schon zur Erkenntniß [gekommen sein], daß hiebei ein dem 1. Satz entsprechender 3., eben so feurig und hinreißend,

folgen müsse. Mein theurer Freund und Lehrer fertigte mich mit der kurzen Antwort ab: ich habe keine Zeit einen 3. Satz zu schreiben. Damit gestand er doch, daß ein 3. Satz erforderlich. Weiter kamen wir auf diesen Hammel nicht wieder zu sprechen. In Schindlers offenem Briefe: „Nach Bremen. Beethoven und seine Ausleger" (Nr. 2 der N. Rh. M. Z. 1856) heißt es: Das Bessere, Geistvollere kam aus der Feder von A. B. Marx, 1824, in der Berl. M. Z. über die letzten Sonaten, wovon das über op. 110 und 111, Beethoven nicht ohne Beifall gelesen hat. Doch ging ihm Marx, bei Ausmalung der letzten Sonate viel zu weit (?). In einem Briefe aus Baden, 15. Juli 1824, an den Berliner Schlesinger, berührt Beethoven diese Art von Beurtheilung musikalischer Werke (dieser Brief ward zurückgehalten (warum?) und liegt bei mir). Kurz, jene Marxsche Ausmalung hat unserm Großmeister Grund und Stoff gegeben sich näher über op. 111 auszulassen. Auch hierbei sprach er von einem 3., von einem Schlußsatz. Ist mir das Gedächtniß ganz treu geblieben, so äußerte er, daß die Variationen theilweise eine andere Gestaltung (auch an Zahl wenigere) erhalten haben müßten, wenn er einen 3. Satz geschrieben hätte. Ein 3. Satz lag ursprünglich sicher und gewiß in der Absicht (?), allein die Neunte drängte auf's Papier zu kommen, darum keine Zeit zum 3. Satz, und darum (?) die Gestaltung der Variationen, wie sie vorliegt. So weit Schindler in 3 Briefen (1855—1856).

Der verhaltene Jubelausdruck des Arietta-Thema's reichte allein hin, die Ansicht von der Unvollständigkeit der Sonate zu entkräften und zu beweisen, daß auf den 2. Satz gar kein 3. folgen **konnte.**

Verleger-Briefe an Beethoven über op. 111. Kopie von Holz, nach den Originalen. Paris, den 3. Juli 1822. Da ich das Vergnügen gehabt habe, Ihre Sonate zu erhalten, die so viele Schönheiten enthält, daß der große Meister nur im Stande war sie zu schaffen, nehme ich mir die Freiheit, ehe ich solche stechen lasse (wie vorsichtig) bei Ihnen gehorsamst anzufragen, ob sie für dies Werk nur ein Maestoso (lies: nebst Allegro) und Andante (lies Arietta, Adagio) geschrieben, oder, ob vielleicht das Allegro (Finale) zu-

fällig beim Notenschreiben (!) vergessen worden. Ich halte es für Schuldigkeit Ihnen diese Anfrage zu machen, da jedes Meisterwerk streng nach dem Willen des Schöpfers gedruckt werden muß. M. Schlesinger (Sohn).

Berlin, den 13. Juli 1822. Mit Gegenwärtigem wollte ich nur anfragen, ob Ihre mir gesandte Sonate, wo das 2. Stück die Ueberschrift hat: Arietta, nicht ein 3. Stück bekommt und mit diesem beendet ist? — Ich bitte Sie sehr dies an meinen Sohn nach Paris senden oder anzeigen zu wollen. In dieser Erwartung Ihr ganz ergebener A. M. Schlesinger (Vater).

Berliner A. M. Z. 1824 Nr. 11. Brief (Marx) an den Redakteur (Auszug). Keinen geringen Dienst leisten wir dem Leser, indem wir diesen Geistesschatz aüs dem Schutt eines begrabenen Zeitblattes hervorgraben. — Ew. Wohlgeboren werden sich wundern, statt der Recension der 111. (?) Sonate, diese selbst zurück zu erhalten. Ich will Ihnen erzählen wie es mir mit der fatalen Sonate ergangen ist. Was mich in eine ungewöhnlich geneigte Stimmung versetzte, als ich die Sonate zur Hand nahm, war der Umstand, daß ich gerade an demselben Tage vor 15 Jahren (1809) mich zum ersten Male über Beethoven aussprach. Ich erinnere mich mit der Freude des Gerechten, wie sorgsam ich damals Beethovens Composition, ich glaube (!) es war seine C Moll-Symphonie, mit den Regeln, mit dem herrschenden (!) System und den Werken der früheren Meister, verglichen hatte. Trotz der Abweichungen, die schon damals Beethoven sich erlaubte, erkannte ich sein Talent aufmunternd an, ja, ich ging in dieser wohlmeinenden Stimmung so weit, ihn in der Ferne das ideale Ziel, ein zweiter Mozart, wenigstens (!) in den Symphonien zu werden, erblicken zu lassen, wenn er die Ausschweifungen seines Genius zügele, das Barocke, Ueberspannte aus seinen Compositionen verbannen lerne, wenn er weniger gesucht, wenn er klarer und verständlicher schreiben würde (kurz, wenn er aufhörte Beethoven zu sein, setzen wir dieser Persiflage des damaligen Standpunktes der Beurtheilung, hinzu). Wazu sind wir Recensenten, wenn Niemand auf uns hört? — Beethoven hat nicht gehört (Gott sei

Dank!) ist immer seinen eigenen Weg gegangen. Wozu, fragte ich mich, jene Wahrheiten wiederholen? Er kann ja nicht anders, und junge verständige Componisten sind genugsam gewarnt (!) nicht Beethoven zu werden, (allerdings gefährlich). Was wird's auch sein mit der neuen Sonate? Wieder ein Werk wie die sogenannte Sonata quasi una fantasia Cis Moll, die mit dem Adagio anfängt (freilich ein Unglück) weil ihm kein erster Satz einfallen wollen (!) oder wie seine 54. (?) Sonate, wo man aus dem seltsamen Klingen nicht herauskommt. Sieh' da, die neue hat ja nur 2 Theile, kein Finale. Indeß nehmen wir sie, wie sie ist, (bei Beethoven das Klügste). Aber was soll ich nun von dem Inhalte sagen! daß ich sie nicht spielen konnte, mochte sein. Er schreibt nun einmal nicht fingerrecht und man hat gelernt, den Noten anzusehn, was klingen müsse, wenn es gespielt werden könnte (!). Aber diese Schläge im Einleitungssatze; dieses wüste ungebändigte Stürmen und Toben im Allegro; ist das Musik? ja, ist das ein ästhetischer Genuß, von Sturmwinde fortgerissen zu werden? — Dieses Treiben in die höchste Höhe; dieses Grollen in der Tiefe, ist das verständige, klare, ruhige Entwickelung, ist hier Melodie — doch ja! Zwischen dem Stürmen und Rollen durch, kommt wol einmal (!) ein Sätzchen von einem, zwei Takten. Aber was würde man von einem Gemälde sagen, wo aus Nebel und Nacht hier einmal ein Stern schimmerte, dort ein Irrlicht flackerte, ein Wetterstrahl zuckte? Und nun diese Melodiesätzchen — jedes Kind singt so in seiner Unschuld (solche Kinder sind noch nicht geboren worden) ist das kunstvolle Erfindung? — Ich kam zu den Variationen. Das Thema, eine recht hübsche, volksmäßige Ariette — Beethoven hat sich seit Webers Freischützen (!) gemerkt (!) was zieht; aber, um's Himmels Willen, welche Begleitung! Zwei Oktaven unter der Melodie, in den tiefsten Baßtönen, mit liegen bleibender Dominante, summt und saust das fort, wie eine fern verklingende Glocke; und warum? Weil es die Regel des mehrstimmigen Satzes ist, die Stimmen nicht aus einander zu ziehen, sondern nach Analogie der mitklingenden Töne in der mittlern Region zusammen zu halten, und weil es Beethoven gefällt, sich über jede Regel weg-

zusetzen. Ich warf nur noch einen Blick auf die 3 nächsten Variationen. Nun ja, sie sind gearbeitet, aber wo ist da eine gefällige, geschmackvolle, brillante Figur? Die Stimmen drängen sich in einander und durch einander durch, wie verschüchtert, und so zieht sich das endlos hin, daß man den Athem verlieren möchte. Hier unterbrach mich der Musikdirektor, und führte mir einen jungen Mann zu, auch Künstler, und nun beginnen meine ärgsten Leiden. Schon während der Unterredung hatte ich mit Wohlgefallen gehört, wie rund und präcis der junge Mann — ich will ihn Edward nennen — die Beethovensche Sonate (er hatte sich mit ihr an den Flügel gesetzt) herausbrachte, nur zu stürmisch und stark — man ist in seinen Jahren noch nicht modest. Jetzt, er war schon tief in den Variationen, bohrt sich mir in ewig wiederholten Schlägen ein Ton wie eine Dolchspitze in's Ohr; später eine Stelle, ich weiß nicht wie viel Triller in einander gellten. Edward ließ die Hände sinken. Wie fühlte ich den Triumph meiner Meinung: „nicht wahr, mein Lieber, nicht auszuhalten ist es?" Er war sehr angegriffen und nur spät sagte er: es muß vollendet sein. Er spielte weiter. Wie schwer ward's mir, das Ende zu erwarten, und wie verblüfft mag ich ausgesehen haben, als sich endlich fand, daß jenes Aufhören und jener Ausruf nicht Mißfallen, sondern der Jüngling, der jetzt mit Thränen übergossen und erblaßt und aufgelöset war, von diesem Chaos von Klängen — doch ich darf nicht mehr so reden — von dieser Musik so tief ergriffen war. Aber weiß ich nun noch, was Musik ist und Effekt, wenn es wenigstens einen Menschen giebt und dazu einen Mann vom Fache, den diese Musik rührt? — Edward seufzte: „Nun sei Beethoven gestorben und sein Riesengeist sei vor die Menschen getreten und habe gesprochen: ihr habt mich nie erkannt; schaut auf, das war mein mächtiges Leben; diese Schmerzen haben mich geläutert, diese Lichtblicke aus Elisium, diese Klänge aus der seligen Jugendzeit (?) haben mich gestärkt, das zagende Herz erquickt — und nun sterbe ich." „Ja er ist gestorben!" rief Eward aus. Ich erwähnte das Vorhergehende, um mir den Weg zu nachfolgendem Gespräche zu bahnen.

Ich. Also gefallen hat Ihnen die Musik?

Edw. Gefallen? Sie sehen, ich habe sie empfunden.

Ich. Welche Sätze sind es denn, die Sie am meisten angesprochen haben?

Edw. Was weiß ich von Sätzen? Ich habe keinen einzelnen Satz gehört, sondern einen groß und voll dahin ziehenden Strom, und Sie fragen mich nach der einzelnen Welle.

Ich. Sie wollen die Einheit des Ganzen im Auge behalten; ich will die Einheit des ersten Satzes anerkennen. Er ist ein tüchtiges, wenn auch etwas wildes Fugato. Aber nach einem solchen Satze — eine Arietta (words! words!) mit Variationen, ist das passend?

Edw. Eben diese Variationen gehören zu Beethovens größten Leistungen. Wie weit trägt ihn sein Genius in nie betretene, unerforschte Bahnen; wie versenkt er sich in die tiefste Tiefe und fliegt kühn wieder auf zur Höhe; was drängt sich hier zusammen — und wie gemessen ist der Gang, wie gehalten, wenn ich den zweideutigen Ausdruck gebrauchen darf, die Form! So gemessenen hoch-ernsten Schrittes mag der griechische Chor die Bühne umwandelt haben, während er die tiefsten Empfindungen des Dichters enthüllte. (Vergl. die Berl A. M. Z. bei op. 110). Darf ich als Komponist reden (nein; bei Beethoven nie), so ist es mein eifrigstes Streben, mir die Form so anzueignen, wie Beethoven (!), im freiesten Phantasiefluge so gehalten, in der strengsten Fessel so frei und ungehemmt, wie er zu werden. (Das wird man nie, man ist es oder lascia ogni speranza!)

Ich. Es ist wahr, je aufmerksamer ich die Sonate betrachte, desto strenger finde ich die Form gehalten. Nicht bei jedem Beethovenschen Stücke würden Sie mir dasselbe nachweisen.

Edw. Was nennen Sie nachweisen? Muß nicht, was wirklich da ist, von jedem Sehenden gesehen werden können? Aber es hat mir schon oft geschienen, als hätten die meisten, die über Beethoven reden, sich nur nicht auf den Punkt gestellt, aus dem allein seine und alle Kunstwerke übersehen werden können. Man spricht überhaupt

so viel von Form und scheint damit etwas ein für allemal Bestehendes, einen Typus für alle Geisteswerke zu bezeichnen. Ist denn die Form etwas selbstständiges? Ist sie etwas anderes, als die Offenbarung der Idee, die Menschwerdung des Gedankens im Kunstwerke? Jede gereifte, gesunde Idee muß sich als solche in gehaltener Form offenbaren. Aber jeder ist ja die Form identisch, oder wenn der haarspaltende Verstand nun einmal scheiden will und muß: jede Idee hat sich ihre eigene Form geschaffen, die, wie sie selbst, organisirt sein muß. Kein Nachweis kann bei einem Kunstwerke erwünschter, nöthiger sein, als der Nachweis der Idee, denn von dieser aus kann das Ganze nur angesehen und beurtheilt werden. (Goldene Worte! und sie las Beethoven!)

Ich. Sie haben vorhin geäußert, daß Ihnen der erste Satz gleichsam allegorisch das Leben Beethovens andeute.

Edw. Wohlan, der zweite ist der Tod des großen Mannes. Schwellen nicht die Harmonien des Themas schon wie die Trauermusik des fern heranschwankenden Leichenzuges durch die Nacht? Schon im 2. Theil (A Moll) Grabgeläute. Nun der erste Trupp der Leichenbegleiter in langen Flören, die sanft klagenden Freunde; mehr und mehr drängt sich's, das rothgelbe Fackellicht wallt näher; Grabesläuten tönt durch, Erinnerung rückt uns an das Schmerzenlager zurück, noch einmal durch die fortsummenden Glocken höre ich das letzte schwere Aufathmen des Sterbenden (?) verworren und dann immer klarer tönen ihm im Delirium (!) der letzten Stunde Engelstimmen durch die Nacht, hoch oben wiegt sich Kindergesang, wie der Lerche Triller im höchsten Aetherblau; der heilige (heilig! heilig hier!) Dreiklang dringt mit krystallhellem Rufe durch die lichter werdende Dämmerung, Harfengelispel und immer mächtiger anschwellende Akkorde brausen aus den Harfen der Engel hernieder – er hat vollendet der Herrliche! Und die ganze Erde trauert um den verkannten Liebling und überall tönen die Todtenglocken, sanfte Klage, wehmüthige Erinnerung, dankbar liebevolle Feier geleiten ihn zur Ruhestätte. Wer würfe seinem Sarge nicht die schönste Blume nach, wer sendete der hinabrollenden Erde nicht verwaiset den liebevollsten Blick durch den

Thränenstrom nach? (Schindler (3. Auflage II. 4) nennt diese Auslegung, und andere dergleichen (wo fand er dergleichen von dieser Kraft?) irrsinnige (!), er bezeugt, Beethoven hätten sie unangenehm berührt, er vergißt, daß das Kunstwerk gegen den Künstler Recht haben kann, daß Beethoven, der Reizbare, jeden Augenblick anders denken konnte.)

Musikdir. Noch lebt Beethoven.

Edw. O glaubt mir, der oft Verkannte hat viel gelitten! Wer erquickt ihm, der nicht aufhört uns königlich zu beschenken, die späten Tage? Lebt er noch, so hat er doch den Tod empfunden, den bittern Kelch geleert! Welcher Künstler gäbe auch etwas anderes, als was er in sich erlebt?

Musikdir. Aber — woher wissen Sie, daß Beethoven das alles, und nicht etwas ganz Anderes gemeint hat? (vergl. den Maigruß von Marx bei op. 68).

Ich. Was läßt sich nicht bei einem Musikstücke träumen, was in eine Composition hineinlegen, woran vielleicht der Komponist selbst nie gedacht hat?

Edw. Ich habe diesen Einwand schon oft hören müssen. Er ist so zwitterhafter Natur, daß man ohne Nachtheil ihm beistimmen und ohne Gefahr ihm widersprechen kann. Ob Beethoven über seine Schöpfung zur Reflection gekommen, weiß ich nicht; es ist wenigstens nicht nothwendig, denn das weiß ich zuverlässig, daß er nicht aus der Reflection geschaffen hat. Allein wozu den Komponisten fragen? Spricht das Kunstwerk nicht selbst, ist es nöthig, daß er uns erst sage, was es bedeuten solle, dann Schade um seine Mühe und Zeit. Ist aber das Kunstwerk dieses Namens werth und sind wir überhaupt fähig, aufzufassen, so begreife ich nicht, wie wir etwas anderes in ihm finden sollen, als was darin liegt Ist es denn Sache unserer Willkühr, was wir bei einer gewissen Anregung empfinden? (in diesen Worten liegt der Schlüssel zur Realität in Instrumentaltexten). Wollen Sie doch einmal bei unserer Sonate fröhliche, heitere Empfindungen haben."

Ich. So leugnen Sie, daß verschiedene Personen von demselben

Kunstwerke verschiedene Auffassungen haben können? Wir selbst, dächte ich, lieferten den Beweis.

Edw. Erlauben Sie, daß ich letzteres deswegen bestreite, weil es mir scheint, als hätten Sie die Sonate noch nicht künstlerisch aufgefaßt, sondern nur anatomisirt. Doch stimme ich darin bei, daß dasselbe Kunstwerk von verschiedenen Personen in einem gewissen Grade verschieden aufgefaßt werden muß. Die Wirkung eines Kunstwerkes stelle ich mir als Produkt seiner Idee und der Eigenthümlichkeit des Auffassenden vor, und finde darin einen Beweis für die Göttlichkeit der Kunst, daß sie den verschiedenen Individualitäten jeder das ihm Angemessene darbeut. (Eine Vorstellung, die alle Zweifel löst, und zu dem Bedeutsamsten gehört, was je über Musik gesagt worden). Allein zugleich bitte ich zweierlei nicht aus dem Auge zu verlieren. Einmal nämlich ist doch wohl eine größere Gleichheit unter den Menschen, als man oft annimmt. Wir sind vor Allem ein und dasselbe Geschlecht, wir sind dieselbe Art (Europäer), und die mächtigsten, dauerndsten, allgemeinsten Einflüsse, die, welche gleiche Zeit, gleiches Land, gleiche Sprache äußern, sind uns gemeinschaftlich. Streifen wir nun im Angesichte der Kunst ohnehin alles Willkührliche, Conventionelle, Aeußerliche ab, wie wir müssen, um des reinen Kunstausdrucks fähig und würdig zu sein, so wird die Verschiedenheit in der Auffassung so ziemlich verschwinden. Dann aber erkenne man zweitens die Gewalt des vollendeten Kunstwerkes an, jeden Auffassungsfähigen aus seiner Individualität heraus zur Idee des Kunstwerkes empor zu heben.

Edw. spielte die Sonate. Ich gestehe, daß ich den lugubren Ausdruck des zweiten Satzes empfand, daß ich mich aber nicht zu Edwards Auffassung stimmen konnte. Es ist wahr, Glocken tönten und in der berufenen Trillerstelle klangen die Schläge des tiefen b durch das übrige Geläute, ganz schauerlich durch. Der Musikdirektor fing an zu bestreiten, daß ein so furchtbarer Effekt in das Gebiet der Schönheit gehöre. Wo wollen Sie denn, fragte Edw., die Grenze ziehen?

Musikdir. Lassen Sie mich lieber fragen, ob Sie keine ziehen wollen?

Edw. Keine, wenn die Natur nicht selbst Stillstand gebietet.

Musikdir. Wie weisen Sie mir ihr Gebot, oder ihr Schweigen nach?

Edw. Die Kunst ist das Leben, ist die vom Menschen wiedererschaffene Welt. Was das Leben baut, gehört auch der Kunst an, und Mißgeburt, todte Geburt ist alles andere. Müssen wir nicht vom Leben scheiden? den Gedanken Tod, den Verlust des Edelsten und Theuersten ertragen? Warum soll die Kunst nicht aussprechen, was die Wirklichkeit uns mit eisernem Stempel einprägt?

Musikdir. Allein die Kunst tröste uns, statt uns zu betrüben (!).

Edw. Trost ist für die Schwachen. Die heilige Kunst belehrt uns, indem sie zeigt und vorempfinden läßt, was getragen werden muß; sie stärkt uns, indem sie die erwachenden Kräfte in unserer Brust uns bekannt macht; sie erhebt uns, indem sie, wie die Natur selbst, im Untergange den Aufgang, das neue Leben, im Ende des Endlichen, das Ewige zeigt. (Wie tief und herrlich gedacht!)

Marx, 35 Jahre später (1859), Beethoven (B. 2 S. 300). Die Sonate tritt mit einer gewaltig Alles zusammenfassenden Einleitung auf und rollt im 1. Satze, fugato, ein mächtig durchkämpftes Leben im Bilde der Rückerinnerung (?) vor uns auf. Der 2. Satz bringt als Thema eine Arietta, einen volksmäßigen Gesang, dessen seltsam auseinandergelegte Stimmen (in dieser klaffenden Entfernung von einander ist das Geheimniß begraben), dessen tief hinabwandelnder Baß, dessen Wendung im 2 Theil nach A Moll, mit den hindurchklingenden Schlägen auf e, e; dessen ganze Führung an jene Liederweisen (wo bestanden diese?) letzten Geleits erinnert. Variationen führen die Anregungen der Arietta weiter — wer kann Alles sagen? und wer vermöchte Alles zu beweisen? Ich habe da viel hineingeheimnißt! hat einmal Göthe bei solchem Anlaß gesprochen. So der Dichter, anders der Traumdeuter (vergl. Marx bei op. 110).

Mehr sagt Marx nicht (!) über op. 111, in seinem speziellen

Op. 112. Meeresstille und glückliche Fahrt. Gedicht von Goethe; für 4 Singstimmen mit Begleitung des Orchesters, dem Verfasser der Gedichte, dem unsterblichen Goethe gewidmet, sagt die Widmung. Steiner (Wien). Eine Ausgabe. Partitur und Klavierauszug mit Singstimmen; Meeresstille (**Poco sostenuto** $^4/_4$ **alla breve** D Dur). Glückliche Fahrt (**Allegro vivace** $^6/_8$ D Dur).

A. M. Z. 1822, S. 674 (Rochlitz). Wenn auch nicht gerade imponirend (!), aber wahrhaft originell, geist- und sinnvoll, dabei heiter, überall anwendbar, überall ansprechend. Der Gesang ist höchst einfach und sanft hinfließend, das Orchester aber faßt das Malerische der einander entgegengesetzten Naturscene auf. Die „tiefe Stille", die man gleich Anfangs, wie wunderlich das auch scheine, hört, läßt Einen kaum athmen. Die „ungeheure Weite" S. 4 schneidet mächtig ein, und macht die Rückkehr des ersten Bildes nur noch wirksamer. Nachdem Alles gleichsam in Ermattung versunken ist, Alles wie „das Meer" ohne „Regung" ruht, fängt ganz allmählig, die leise Bewegung an (Ritornell des 2. Chors) nimmt zu, immer mehr, wird belebter, immer belebter, und jetzt fällt der Chor frisch und kräftig ein: „Die Nebel zerreißen." Lächeln muß man, es geht nicht anders (?) aber es ist das Lächeln heitern und herzlichen Wohlgefallens, womit man treu (lies genial) aufgefaßte, geistvoll und sinnig ausgeführte „Naivitäten" (!) in Dichtungen empfängt, und begegnen sie Einem im Leben, da gleichfalls (!)

Die Opus-Zahl 112 gehört auch noch den 12 Bagatellen an (op. 119) siehe den Grund solcher Irrthümer in der Notiz von Holz bei op. 121.

* * *

4 deutsche Lieder für eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte. Abgedruckt aus der Wiener Modenzeitung mit besonderer Bewilligung des Herrn L. van Beethoven, sagt die Original-Ausgabe (Sauer und Leidesdorf, Wien). Später bei Simrock. Op. 113.

1. Abendlied unter gestirntem Himmel, Es Dur, 81 Takte. 2. Das Geheimniß, G Dur, 25 Takte. 3. Resignation, D Dur, 49 Takte, Text vom Grafen Haugwitz. 4. So oder so! F Dur, 22 Takte.

Vergleiche über Nr. 2 und 4 den Buchstaben b, über Nr. 1 und Nr. 3 die Buchstaben u und v 3. Abtheilung.

Schindler (3. Auflage II. 156) giebt den interessanten, das gerechte Selbstbewußtsein des Genius charakterisirenden Nachweis, Beethoven habe den Redakteur der Wiener Zeitschrift (lies Moden-Zeitung) „Schick" ersucht, dem Dichter der Resignation für den Impuls zu so „glücklicher Inspiration" zu danken, eine Ehre (gewiß!) die nur Matthisson (Adelaide) Tiedge (An die Hoffnung) Jeiteles (Liederkreis) von Beethoven widerfahren wäre. Das Liedchen „Resignation" eine der seltensten Perlen in des Meisters Liedersammlung, birgt, fährt Schindler fort, ein großes Stück musikalischer

Weisheit in sich. Ein interessantes Urtheil, gar nicht in Schindlers Weise.

Der thematische Katalog von Breitkopf giebt die **Opus-Zahl** 113 der Ouverture zu den Ruinen von Athen (siehe op. 114. Da die angeführten Lieder zu Lebzeiten Beethovens und noch dazu mit seiner besonderen Bewilligung unter der **Opus-Zahl** 113 erschienen; so ist diese die authentische.

* * *

Op. 114. Die Ruinen von Athen, ein Nachspiel mit Chören und Gesängen von Kotzebue. Zur Eröffnung des neuen Theaters in Pesth, am 9. Februar 1812 verfaßt (das Vorspiel war op. 117), erschien theilweise und zu verschiedenen Zeiten bei Artaria (Notiz von K. Holz).

Ouverture Gegend auf dem Olymp, in einer Höhle Minerva, schwermüthig sinnend. Nr. 1. Unsichtbarer Chor. (**Andante poco sostenuto** $^4/_4$ Es Dur (Tochter des mächtigen Zeus). Minerva erzählt, wie sie zweitausend Jahre dafür büßen müssen, daß sie Sokrates sterben lassen. Merkur verkündet Verzeihung und bietet sich zum Geleitsmann in den Olymp an. Trotz aller Vorstellungen will Minerva Athen sehen. 2. Dekoration: Die Ruinen von Athen (Parthenon; Theseus Tempel, der dem Gott der Winde heilige Thurm in eine Moschee verwandelt) Grieche und Griechin (Duett: Ohne Verschulden, Knechtschaft dulden.

Nr. 2. **Andante con moto** $^6/_8$ G Moll). Derwische ziehen aus dem Thurm der Winde, mit denen ihnen eigen-

thümlichen Ceremonien, und wackeln wieder hinein (Nr. 3, Chor der Derwische, **Allegro ma non troppo** $^4/_4$ C Moll: Mahomet! Du hast in Deines Aermels Falten den Mond getragen, ihn gespalten. Kaaba! Kaaba! Türken mit gezogenem Säbel ziehen über die Bühne (Nr. 4. **Marcia alla Turca, vivace** $^2/_4$ B Dur). Merkur: Nun? hast Du jetzt begriffen? Warum Dein Oelzweig hier verdorrt? Minerva: O laß uns über's Meer in ferne Länder schiffen, hinweg von diesem fluchbeladnen Ort! Merkur schlägt Germaniens Theater vor (!) 3. Dekoration: Platz in Pesth, sanfte Musik (Nr. 5. **Allegro assai ma non troppo** $^6/_8$ C Dur, Harmonie auf dem Theater). Ein Greis, Minerva und Merkur in Pilgerkleidern lassen sich erzählen, wie hier ein Tempel der Musen eröffnet wird (Nr. 6. Marsch der Ouverture G Dur, hier in Es Dur $^4/_4$ **Assai moderato**) Genien ziehen einen Wagen mit Thaliens Bildsäule; die hohen Charaktere des Trauerspiels vor Melpomenens Triumphwagen. Merkur: Schau' dieser Kinder fröhliches Gewühl. Minerva: Doch diese ernsten hohen Gestalten? Merkur: Es war Melpomene, die sie in's Leben rief: Sie hat erweckt die hohe Kunst der Alten, die seit Athens Vernichtung schlief: Thekla, Wallenstein, Otto der Wittelsbacher (!) Emilie Galotti, Tell, die Jungfrau, Egmont und Maria Stuart, Coriolan (von Collin?) und Iphigenia, Regulus (Collin!) und Octavia (Kotzebue, bescheiden selbst!) 4. Dekoration: Tempel; Wechselgesang der Priester und Jungfrauen (Maestoso, Wiederholung von Nr. 6). Priester: Schmückt die Altäre. Jungfrauen: Sie sind geschmückt. Streuet Weih-

rauch (Kotzebue versäumte das nie). Er ist gestreut (Fingerdick). Der Zug erscheint im Tempel. Oberpriester mit reger Freude die nie erkaltet: Empfangt das holde Schwesternpaar. (Thalia, Melpomene) Rezitativ mit Begleitung. Chor (wir tragen empfängliche Herzen im Busen, **Allegretto ma non troppo** $^3/_4$ G Dur Nr. 7) Baß-Arie, Oberpriester, Adagio $^2/_4$ C Dur (will unser Genius noch einen Wunsch gewähren) **Allegro con brio** $^4/_4$ C Dur (er ist's, wir sind erhört). Ein Altar mit des Königs Brustbild steigt empor. Inschrift: Unserm Vater. Minerva setzt der Büste einen Olivenkranz auf. Schluß-Chor (Nr. 8, A Dur $^4/_4$ **Allegro con fuoco.** Heil unserm Könige $^2/_4$ Allegro A Dur. Dankend schwören wir auf's Neue, Alte ungarische Treue. Zweckmäßig auf einem ungarischen, kriegerisch charakterisirten Thema, siehe die Anmerkung zur A Dur-Symphonie am Schluß von op. 125 (Uebersicht der Symphonien).

Die vom Verleger dem Könige Friedrich Wilhelm IV. von Preußen gewidmete Partitur erschien ohne Opus-Zahl. In der Ausgabe von Haslinger, mit der Opus-Zahl 114, trägt die Ouverture fälschlich die Opus-Zahl 113.

Daß Beethoven sich zweier (op. 117) unbedeutenden Gelegenheitsstücke von Kotzebue annehmen wollen, erklärt man sich durch seine Vorliebe für das ritterlicher als Wien gesinnte Ungarn, wo seine Freunde wohnten, wo er aufgeklärte Verehrer seines Genius besaß (siehe op. 57. 70). Nachdem mit den Ruinen von Athen als Nachspiel, mit Ungarns erstem Wohlthäter als Vorspiel, das Theater in Pesth am 9. Februar

1812 eröffnet worden war, bediente man sich der „Ruinen" zehn Jahre später zur Einweihung des Josephstädter-Theaters in Wien (am 3. October 1822) zu welchem Zweck, Meisl den Text umarbeitete, Beethoven den Derwisch-Chor und den türkischen Marsch, hinzukomponirte (K. Holz, Mittheilung an uns). Er hatte auch die Absicht, eine andere Ouverture zu schreiben, wozu es nicht kam weil er im Juni 1822, in Baden bei Wien, an die Umarbeitung gegangen war, bei dem besonders heißen Sommer, aber lieber den Schatten der Wälder aufsuchte (Schindler, Biographie S. 120). Daß op. 124 diese neue, der Aufführung der Ruinen von Athen in Wien, geltende Ouverture war, ist eine notorischen Nachrichten widersprechende, unhaltbare Hypothese von Marx (Beethoven Bd. 2, S. 176). Dazu hat op. 124 einen zu großen Umfang; nicht um jene Festvorstellung in ihrem Ganzen zu eröffnen, die nicht aus den Ruinen in einem Akt, allein bestand. In der Umarbeitung der wässrigen Eingebung von Kotzebue, reist Minerva weiter und bis Wien um den Musen eine Stätte zu gründen. Beethoven sagte von Meisl: zum Meißel ist er gut, aber zum Bildner?! Schindler, 3. Aufl. II. 7.

Die Ouverture, die unbedeutendste Orchester-Komposition Beethovens, auf seinem Standpunkt in der Musikidee, gar keine Ouverture, war gewiß in älterer Zeit geschrieben und im Jahre 1812, als für ein Kotzebuesches Gelegenheitsstück gut genug, von Beethoven hervorgesucht, vielleicht in etwas (**Andante** $^6/_8$) modifizirt worden. Sie besteht aus einer **Andante con moto** $^6/_8$ G Moll, **Marcia** $^4/_4$ G Dur,

einem **Allegro ma non troppo** $^4/_4$ G Dur. Das Allegro, der Hauptsatz, ist das Schwächste. Ries, S. 125 erzählt: Nach vieler Mühe bei der philharmonischen Gesellschaft in London, hatte ich es dahin gebracht, 3 Ouverturen bei Beethoven für diese bestellen zu können. Beethoven schickte mir drei (op. 117. 124, die Ouverture zu den Ruinen) wovon wir, bei seinem großen Namen und in diesen Konzerten, auch nicht eine aufführen konnten, weil Alles gespannt war und man von Beethoven nichts Gewöhnliches forderte. Die Ouverture zu den Ruinen halte ich seiner unwürdig. Brief von Beethoven an Ries (April 1819). Die Berichte über das beinahe Mißfallen der 3 Ouverturen waren mir verdrüßlich, jede hat hier in ihrer Art nicht allein gefallen, sondern die aus Es- und C Dur (op. 117. 124) sogar großen Eindruck gemacht (und die Ouverture zu den Ruinen?).

Als Musik zu einem Gelegenheitsstück, dessen mythologische Situationen bei den Haaren herbei gezogen sind, erweckt op. 114 kein höheres Interesse. Wahre Geniefunken sind indeß der Derwisch-Chor und türkische Marsch. Nach den hin- und herdrehenden Triolenfiguren in der Begleitung, zu schließen, gehörten diese Derwische zu der Sekte der drehenden (**Derwisches tourneurs**) wie man sie in Skutari bei Konstantinopel, in ihrem fanatischen Gebahren beobachten kann. Diese ureriginale Eingebung, deren Grundnoten, von einer wirksamen Begleitung gehoben, wie Sägemühlen schneiden, wurde die Veranlassung zu einer bis zum Tode von Karl Holz, bestandenen Beethoven-Innung. Leute, welche den von Allem Be-

kannten abweichenden Chor, für sich, und nicht nach seiner dramatischen Bedeutung, bei einer Konzertaufführung in Wien im Jahre 1844, beurtheilten, wollten ihn nicht gelten lassen. Die verständiger Denkenden gaben sich sofort den Namen „Dérwische“ und ernannten Holz zu ihrem Imam, als welcher dieser Freund und Zeitgenosse Beethovens, bis 1858 sich gerirte, indem er Personen, die, er dessen würdig fand, zu Derwischen ernannte. Alle Beethoven-Schmäler, anfänglich die Gegenparthei des Derwisch-Chors, wurden Kümmeltürken genannt.

Der türkische Marsch ist ein geräusch- wie körperloses Bild der Janitscharen-Soldateska der Levante. Ist es doch als ob hier die tausend und zweite Nacht der Scheherzade erzählt würde! Das Motiv ist das in op. 76, für Pianoforte variirte; was daraus in dieser Behandlung geworden, ein kleines, musikalisches Wunder. Das Juwel ist von Franz Liszt für Klavier allein, gleichfalls von A. Rubinstein (St. Petersburg bei Bernard) gesetzt worden. Die einzige geräuschlose türkische Musik.

Der feierliche Einzugsmarsch (Nr. 6) ist schön, hätte aber kaum die Partitur der Vergessenheit entrissen. Ein Klavierauszug der Gesang-Nummern ist nicht erschienen. Der für Pianoforte zwei- und vierhändig arrangirte Einzugsmarsch, hat 4 Ausgaben erlebt. Den Derwisch-Chor hat Czerny zwei- und vierhändig arrangirt. Die A. M. Z. 1812, S. 283 sagt nur vom Einzugsmarsch mit den doppelten Chören: nach Anlage und Wirkung von hoher Schönheit. Sonntagsblätter

(Wien) 1845 Nr. 52, Mittheilung von K. Holz, Brief von Beethoven an Varenna (Kammerprokurator in Gratz) ohne Datum, aber gewiß aus den ersten Monaten des Jahres 1813 (die 20 Briefe Varenna-Korrespondenz 1812—1815) betreffen vorzüglich die zum Besten des Konvents der Ursulinerinnen in Gratz, aufzuführenden Akademien). — Mein werther Herr! — Rode hatte wohl in Allem Recht, was er von mir sagte; meine Gesundheit ist nicht die beste, und, unverschuldet ist eben meine sonstige Lage wohl die ungünstigste meines Lebens; übrigens wird mich das, und nichts in der Welt abhalten, Ihren eben so unschuldig leidenden Konvent-Frauen so viel als möglich durch mein geringes Talent zu helfen. Daher stehen Ihnen 2 ganz neue Sinfonien (7. und 8.) zu Diensten, eine Arie für Baßstimme mit Chor (von Beethoven für sein Konzert gewählt, vergl. d. J. 1816, Anhang I.), mehrere einzelne kleine Chöre (sämmtlich aus den Ruinen von Athen). Brauchen Sie die Ouvertüre von „Ungarns Wohlthäter" (siehe op. 117), die Sie schon voriges Jahr aufgeführt; so steht sie Ihnen ohnedem zu Diensten. Die Ouvertüre von den „Ruinen von Athen", diese, obschon in einem etwas kleinen Styl, steht Ihnen auch zu Diensten. Unter den Chören befindet sich ein Derwisch-Chor; für ein gemischtes Publikum ein gutes Aushängeschild. Meines Erachtens würden Sie wohl am besten thun, einen Tag zu wählen, wo Sie das Oratorium: „Christus am Oelberge" geben könnten; es ist seitdem an allen Orten aufgeführt worden, dieses machte dann die eine Hälfte der Akademie. Zur

zweiten Hälfte machten Sie eine neue Sinfonie, die Ouvertüren und verschiedene Chöre, wie auch die obbesagte Baß-Arie mit Chor: so wäre der Abend nicht ohne Mannigfaltigkeit; doch reden Sie dieses am besten mit den dortigen musikalischen Rathsherren ab. — Was Sie von einer Belohnung eines Dritten für mich sagen, so glaube ich diesen wohl errathen zu können (Ludwig Bonaparte, der nach Niederlegung der holländischen Krone, damals in Gratz lebte). Wäre ich in meiner sonstigen Lage, nun ich würde geradezu sagen: „Beethoven nimmt nie etwas, wo es für das Beste der Menschheit gilt", doch jetzt, ebenfalls durch meine große Wohlthätigkeit, in einen Zustand versetzt, der mich zwar eben durch seine Ursache nicht beschämen kann, wie auch die andern Umstände, welche daran Schuld sind, von Menschen ohne Ehre, ohne Wort herkommen; so sage ich Ihnen geradezu: ich würde von einem reichen Dritten so etwas nicht ausschlagen, von Forderungen ist aber hier die Rede nicht; sollte auch das Alles mit einem Dritten, nichts sein, so seien Sie überzeugt, daß ich auch jetzt ohne die mindeste Belohnung eben so willfährig bin, meinen Freundinnen, den ehrwürdigen Frauen, etwas Gutes erzeigen zu können, als voriges Jahr und als ich es allzeit sein werde, für die leidende Menschheit überhaupt, so lange ich athme. — Und nun leben Sie wohl, schreiben Sie bald, und mit dem größten Eifer werde ich alles Nöthige besorgen, — meine besten Wünsche für den Konvent. Mit Hochachtung Ihr Freund Beethoven. —

* * *

Op. 115. Große Ouvertüre, gedichtet (Beethovens Worte) und dem Fürsten A. H. Radziwill gewidmet, C Dur, Steiner (Haslinger), 2 und 4 händig von Czerny.

Man begegnet keiner Verlagsanzeige, keiner Recension noch bloßen Erwähnung von op. 115, in den musikalischen Blättern der Zeit, in welcher das, auf dem Standpunkte der Beethovenschen Musikidee, nicht bedeutender, aber immer sinnige und ansprechende Werk, für Beethoven nur ein Ouvertüren-Sonett, bekannt wurde. Die Verlagshandlung (Karl Haslinger **quondam** Tobias Haslinger, der Adjutant (vergl. op. 101, Anm.), Nachfolger von Steiner, dem General-lieutenant) schreibt uns (11. Januar 1860) die Ouvertüre op. 115, sei im Jahr 1814 erschienen und im nämlichen Jahr, Anfangs Oktober (den 3.?) zur Namensfeier des Kaisers Franz, zum ersten Mal ausgeführt worden. Derselben Namensfeier im Jahr 1822, galt bekanntlich die Ouvertüre gleicher Tonalität, op. 124, aber nur op. 115 trägt die passende, wenn gleich willkührliche Benennung: „Namensfeier", von **Fétis père (biogr. d. mus. art. Beethoven)** auf gut Glück: **de la fête patronale** (!) übersetzt. Das Autograph der Ouvertüre, das wir 1832 in Wien bei Czerny fanden, trägt von Beethovens Hand die Ueberschrift: „am Namenstage unseres Kaisers Franz." Hiermit ist wohl die erste Ausführung bezeichnet und nicht, daß das Werk zum Namenstage des Kaisers im Jahr 1814 komponirt wurde Das Allegro steht in Erfindung, nicht in der zauberlieblichen Instrumentation, weit hinter den Coriolan- und Egmont-Ou-

vertüren zurück, was die Entstehung vor diesen, etwa in's Jahr 1805 setzen läßt, wo die erste Leonoren-Ouvertüre entstand, deren Styl, op. 115, am Nächsten kommt. In Paris führt op. 115 den Titel: **La Chasse (!) Grande Ouverture en ut, Maurice Schlesinger, rue Richelieu.** Dieses Räthsel hat endlich Schindler (3. Aufl. 1860) enthüllen wollen. Warum nicht früher? Gehörte das zu den Samothrakischen Mysterien, von denen er so Samothrakisch spricht (II. 51)? Schindler (II. 153) sagt: geschrieben (was zweifelhaft) und aufgeführt (was unrichtig) ohne jeden Beisatz zum Titel, 1815. Dann sei die Ouvertüre 1818, auf dem Anschlagzettel eines von Mayseder, Moscheles und Giuliani (dem Guitarristen!) gemeinschaftlich gegebenen Conzerts, mit dem Beisatz: **à la Chasse** (eine rechte Guitarren-Idee, die aus der $^6/_8$ Jagdouvertüre Mehüls wehte!) erschienen, wogegen Beethoven protestirt habe. Das sei der Ouvertüre, die erst um 1830 (!) bei Haslinger erschienen, noch im Manuscript widerfahren, welches letztere Haslinger den genannten Conzertgebern leihen wollen. Das muß H. Haslinger, der seine Bücher für uns aufschlug, besser wissen und die kleine Unwahrscheinlichkeit, daß ein von Beethoven erstandenes Werk, 12 Jahre liegen blieb ohne zu erscheinen!! Erschienen doch die Arrangements der Ouvertüre von Czerny noch bei S. A. Steiner, dem Vorgänger Haslingers, was H. Schindler, der Samothrazier, der Wiener, der Hasser unserer Konjektural-Kritik, nicht ignoriren durfte. —

Der feurig-glänzende Ausdruck ist einer Festouvertüre ent-

sprechend, die Introduktion (**Maestoso** $^4/_4$ C Dur, 16 Takte) im großen Orchesterstyl Beethovens, das **Allegro assai vivace** (nicht **con brio**, wie der thematische Katalog von Breitkopf angiebt), $^6/_8$ C Dur, 319 Takte, in einem kleineren, französischen **Opéra-comique**-Styl. Der kolossischen Ouvertüre, **op.** 124 gegenüber, nimmt **op.** 115, in beschränkterer Räumlichkeit bei reizenden (pompejanischen) Farbenschmelzen, die Stellung ein, welche die 1. Sonaten-Gruppe dieser Periode (**op.** 101, 109, 110) von der 2. (**op.** 106, 111) unterscheidet, (siehe **op.** 101). Die Hand des unerreichten Orchesterbeherrschers verräth sich überall im Ganzen, jedoch ist **op.** 115 eine der oberflächlicheren Beethovenschen Tondichtungen. Die großartige Einleitung im breitesten Style (**une introduction est ou le manteau que Talma apprit à Napoléon à jeter sur ses épaules, ou un haillon. Beethoven et ses trois styles II. 29**) läßt ein Allegro gleichartiger Bedingungen erwarten. Die $^6/_8$ Bewegung entspricht nicht dieser Erwartung, entschädigt aber durch entzückende Liebreize in der Instrumentation. Vergl. **op.** 124.

* * *

Op. 116. Terzett für Sopran, Tenor und Baß mit Begleitung des Orchesters (**tremate empi, tremate**) Haslinger. Der Titel ist italienisch und setzt hinzu: zum Conzertgebrauch (**all' uso di concerti**). Allegro $^4/_4$ B Dur, Adagio $^3/_4$ Es Dur, **Allegro molto** $^4/_4$ B Dur, 237 Takte. Ein effektvolles, im fließendsten Gesangsstyl geschriebenes Stück. Vom Komponisten

mit Begleitung des P. arrangirt. A. M. Z. 1814. S. 201. Ein ganz neues italienisches Terzett. A. M. Z. 1826. S. 495. Nach Art der großen Terzette in der Opera seria jener Zeit, aber mit eigenthümlichem Geiste, tiefem Gefühle und selbstständiger Kraft, auch nicht ohne manche wahrhaft originelle, doch nicht exzentrische Züge in der Instrumentirung. Ein kurzes, lebhaftes Allegro, ein schönes Cantabile (Adagio) ein rasches sehr kräftiges Allegro, von mittlerer Länge, mit brillantem Schluß. Das Adagio zeichnet sich durch fließende und sehr charakteristische Führung des Gesanges, wie durch Fülle der figurirten Begleitung ohne Ueberladung, besonders aus; das 3. Tempo durch innere Lebendigkeit und Energie ohne geräuschvollen, bloß mechanisch wirkenden Instrumentenlärm.

* * *

Ungarns erster Wohlthäter. Ein Vorspiel mit Chören von Kotzebue. Der thematische Katalog von Breitkopf nennt dasselbe eine Oper. Zur Eröffnung des neuen Theaters von Pesth am 9. Februar 1812, verfaßt. Das Nachspiel waren die Ruinen von Athen (op. 114). Ouverture. Das Theater stellt eine freies Feld bei Pesth vor; ein von Schilden erbauter Thron mit Stephan dem Ersten; eine Schaar edler Ungarn umringt ihn; dichter Nebel verbirgt den Hintergrund. Chor. (C Dur-Andante, Nr. 1, ruhend von seinen Thaten). Stephan erzählt die Bekehrung Ungarns zum Christenthum durch seinen Vater Geysa. Indessen theilt sich der Nebel, die Stadt Pesth Op. 117.

wird sichtbar. Chor (C Moll, Allegro $^4/_4$, Nr. 2. Auf dunkelm Irrweg, in finsteren Hainen, Wandelten wir am trüben Quell). Ein Krieger meldet die Unterwerfung Mogluts und seiner Heidenschaar.

Stephan: Sei gesegnet, Friedensbote! Wo verweilen meine Edlen? Krieger: Mit erkämpften Siegeszeichen, Deinem Throne neue Zierden, Nahen sie in ernsten Schritten, Und es tönen schon die Hörner, Und es klirren schon die Ketten, Die der Ueberwundne schüttelt. Kriegerischer Marsch: Gewappnete Ungarn; in ihrer Mitte gefesselte Heiden, ihren Fürsten Gyula an der Spitze.

Dies ist die Situation des, bis jetzt noch nicht in Partitur gestochenen, sehr schönen, eigenthümlich „neuen" Triumph-Marsches (**Maestoso**, $^4/_4$ G Dur, Nr. 3). Das großartig einfache Motiv, immer feierlich geweihter wiederkehrend, läßt dem Triumphzuge Zeit sich zu entfalten. In der wilden Modulation nach H Dur (**h**, obere Terz von **g**) scheint dem heidnischen Element in den Besiegten, Rechnung getragen zu sein.

Gyula: Du begrüßest den Feind? Stephan: In Fesseln kennt der Ungar keinen Feind. Er stürmt mit Löwenmuth in die bewaffneten Reihen, Doch dem Besiegten weiß er zu verzeihen. Der baierische Gesandte verkündigt das Nahen der Stephan verlobten baierischen Fürstin Gisela. Chor der Frauen (Nr. 4, A Dur, $^2/_4$ Andante, Wo die Unschuld Blumen streute). Stephan führt Gisela auf den Thron. Chor (Nr. 5, **Vivace**, $^6/_8$ F Dur, Eine neue strahlende Sonne). Exkursus in Ungarns Geschichte, Stephan: Die deutschen Lan-

zenwälder habt Ihr oft zersplittert, Das Reich der Franken schreckte Euer Muth; Konstantinopel hat vor Euch gezittert; Die Donauufer tränktet Ihr mit Blut.

Es geht in diesem Tone fort, dann etwas *äußere Rechtsgeschichte*: Ein Volk, dem von Geschlechte zu Geschlechte, Nur die Gewohnheit lockere Richtschnur war, Ihm mangelten *geschrieb'ne Rechte*! Stephan übergiebt eine Gesetz-Rolle, der letzte Nebel verschwindet, die Stadt Pesth liegt im Hintergrunde. Römische Greise überreichen Stephan die ihm vom Pabste zuerkannte *Königskrone*. Stephan erräth in der Verzückung, welche ihn bei Berührung der Krone ergreift, Ungarns Geschicke. Seine Behandlung neuerer Geschichte, schließt mit den Versen: Ich habe den biedern Enkel gesehen, Der guten *Maria Theresia*! Schluß-Chor (Nr. 6, Presto, $^2/_4$ D Dur, Heil unsern Enkeln).

Die Ouvertüre und der Triumphmarsch zwei- und vierhändig von Winkler; erstere auch sehr effektreich für 2 Pianoforte auf 8 Hände. Die Partitur der Ouvertüre erschien 1828 bei Haslinger; die andern Nummern sind nicht gestochen, eine Abschrift derselben befindet sich in der Gräflich Wielhorskischen musikalischen Bibliothek in St. Petersburg, von uns für die Bezeichnung der Chöre, deren nähere Angabe hier zum ersten Mal erscheint, benutzt. Der thematische Katalog von Breitkopf kennt nur Ouvertüre und Marsch.

Das Gedicht: *vom ersten Wohlthäter Ungarns*, welchen Titel man für Herausgabe der Ouvertüre und des Marsches, in König Stephan (in Paris: Le Roi Etienne)

umgeändert hat, auf unbedeutende Veranlassung entstanden, war damit der Vergessenheit bestimmt. Mit Ausnahme von Ouvertüre und Marsch nimmt diese Gelegenheitsmusik kein höheres Interesse in Anspruch. Den Marsch führte Beethoven einmal auf (siehe d. J. 1816 in der Beethoven-Chronologie, Anhang I.). Den Werth der in allen Zaubern Beethovenscher Instrumentation glänzenden Ouvertüre hat man nicht zu überschätzen. Sie beruht auf 2 ungarischen Nationalthemas, die mit höchster Genialität im großen Beethoven'schen Orchesterstyl behandelt sind, ist aber doch immer nur ein Gelegenheitsstück, das in der Beethovenschen Ideen-Literatur keine Rolle spielt. Höchste Stufe der Verwerthung aller Mittel, Effekt und Erfolg, sind Dinge, die bei Beethoven, zumal in dieser Periode, nicht in den Vordergrund treten. Komponisten mögen sich die Ouvertüre zum Muster von Behandlung gegebener Motive nehmen; Auditorien des frischen Tonstromes freuen; mit der „Idee" hat das Werk nichts zu schaffen. Die Ouvertüre besteht aus einer **Andante con moto**, $^2/_4$ Es Dur und einem feurigen Presto $^2/_4$ Es Dur, das zweimal, das 2. Mal wie ein Echo (auf 4 Takte) von der ersten Bewegung unterbrochen wird, dann glänzend in einer **stretta** endet. Das erste ungarische Nationalthema ist im Andante, das zweite im Presto (13. und folgende Takte, **dolce**) benutzt; die Terzengänge des letzteren erinnern an den Freudentaumel in Terzen, am Schluß der Chor-Symphonie (**Prestissimo**). Höchst originell ist gleich der Anfang der Ouvertüre, eine Unisonen-Fortschreitung in heruntergehender Dominantenreihe. Die Trompeten lassen **es**

(2 Takte) solo hören (Trompetenstöße gehen in Shakespeare dem Erscheinen der Könige vorauf). Die Hörner antworten der Tonika in den Trompeten mit b (Dominante). Unisono ergreifen hierauf die Streichinstrumente f (Dominante von b), dann c (Dominante von f). Nach dieser Einleitung in Unisonen, das erste ungarische Motiv (9. und folgende Takte). Die Genialität, in der hier mit dem Orchester umgesprungen wird, der traditionsfreie Styl, die noch kurz vor Schluß, als eine vorschwebende Erinnerung wieder eintretende erste Bewegung, der, wie in der 5. und 8. Symphonie, auf viele Takte (13) vertheilte Schlußakkord, mit einem Wort, der große Beethovensche Orchesterstyl, machen es unmöglich, daß diese Ouvertüre zu einer Zeit mit der Ouvertüre zu den Ruinen von Athen, geschrieben werden können; alle Umstände verweisen vielmehr die letztere in eine frühere Zeit.

A. M. Z. 1818 S. 72. Die Ouverture zum Vorspiel: Ungars Wohlthäter auf ein (?) nationales Thema gebaut, sprach vielleicht deswegen (also politisch) in Wien nicht sonderlich an, wurde jedoch pro auctoritate beklatscht.

A. M. Z. 1828 S. 384. Eine herrliche Ouverture, die allgemein ansprechen muß, ebenso verständlich als lebendig, beschäftigt hinlänglich (!) und spielt sich gar nicht schwer. Vergl. Ries bei op. 114.

* * *

Elegischer Gesang: Sanft wie du lebtest, hast du vollendet, für 4 Singstimmen mit Begleitung von 2 Violinen, Alt und Op. 118.

Violoncell. Seinem geehrten Freunde Johann Freiherrn von Pasqualati zu Oesterburg gewidmet (vergleiche Bd. 1 S. 217). Haslinger. Partitur. Die Begleitung für Pianoforte arrangirt. E Dur $^{3}/_{4}$ langsam und sanft. In der Pariser Ausgabe aller von der **société des concerts du conservatoire** ausgeführten Kompositionen (**livr.** 117) eine Cantate genannt und übersetzt: „**la mort du juste** (!).“ Beethoven hatte in dieser Inspiration, die zu den Schönsten der Gattung gehört, das Andenken der von ihm hochgeachteten Pasqualati gefeiert.

A. M. Z. 1828 S. 797. Ungesuchte, vortreffliche Melodie, einfache sanfte Begleitung, wundersamer und doch gefälliger, ansprechender Rhythmus, gehaltene, fließende Melodie. Ein vollendetes Meisterwerk, eines der originellsten und einfachsten Werke, die je aus der Feder dieses Heroen der Tonkunst geflossen (endlich Licht! wie immer, nach dem Tode des Heroen!)

* * *

Op. 119. Zwölf neue Bagatellen für das Pianoforte. **Diabelli** (Wien). Auch mit der fälschlichen **Opus**–Zahl 112. Der Titel ist französisch: 12 **nouvelles Bagatelles faciles et agréables.** Zur Zeit der D Messe **op.** 123 komponirt (Schindler S. 117) aber gewiß nicht in allen 12 Nrn., siehe unten. Ries (S. 123) verkaufte **op.** 119 in London, für den damals hohen Preis von 25 Guineen. In Deutschland fand der Leipziger Verleger Peters, 10 Dukaten zu hoch und bemerkte Beethoven: er sollte es unter seiner Würde halten,

die Zeit mit solchen Kleinigkeiten zu vergeuden. Schindler (S. 117) setzt hinzu, hätte doch Herr Peters die Wirkung dieser wohlgemeinten Lektion (!) bei dem fulminanten Beethoven mit ansehen können. Sie war aber gut diese Lektion (!) und kam gerade **a tempo**, denn der große Meister gefiel sich in einer solchen Abspannung (?) deren er in jener Zeit wohl auch bedurfte (der Zeit der Komposition der Messe op. 123!) und hätte ähnliche Bagatellen noch viele geschrieben. **Dormitat aliquando Homerus** (!). Homer schlummerte nie weniger als zu einer Zeit wo er durch einen neuen Styl, der Musik eine neue Welt schuf, und op. 119 ist ein wichtiges Beweisthum, wie jener neue (3.) Styl als etwas Organisches in Beethoven hervorbrach, wenn er nicht einmal im Stande war, Kleinigkeiten dieser Art, in einem anderen als diesem Styl niederzulegen (vergl. Bd. 2 S. 140). Man kann hier Studien für die fünf letzten Sonaten und Quartette machen — Nr. 3 ($^3/_8$) **à l'allemande** überschrieben, ist ein Vorläufer des **Alla Danza tedesca** überschriebenen Satzes im B Dur Quartett op. 130, um so werkwürdiger als in dem, in der Gräflich Wielhorskischen musikalischen Bibliothek in St. Petersburg, befindlichen Skizzenbuche Beethovens Nr. 3 mitten unter Skizzen zum Finale der **Eroica**, mit der Bezeichnung **tedesco** zu finden ist, mithin bereits im Jahre 1804 entstand.

* * *

33 Veränderungen über einen Walzer, der Frau Antonia von Brentano geborenen Edlen von Birkenstock, hochachtungsvoll Op. 120.

zugeeignet. Diabelli (Wien) mit der Pariser und Londoner nur 3 Ausgaben.

H. Hans von Bülow der zuerst die Sphinx öffentlich sprechen lies.

Die höchste Spitze des Variationenstyls 3. Periode, am Klavier. Hält man zusammen was wir bei op. 109 und 111, über die Erscheinung dieser Geistesrichtung, die wir die psychische Variation nannten, sagten; so wird man sich vollends überzeugen, wie die Reihe solcher Veränderungsscenen ein Ganzes ist, jede Veränderung einen integralen Satztheil, gleichsam einen Infinitesimaltheil der Idee in der Totalität, ausmacht, diese Idee nicht in der Variation, sondern in der Variabilität besteht, welche letztere das Verhältniß der Varietät der sichtbaren Welt zu dem einen Grundgedanken im All widerspiegelt. Die Theile eines solchen Beethovenschen Ganzen haben, ohne daß auch nur eine Taktpause, eine Nummer von der anderen trenne, auf einander zu folgen, wie Motiv, Gegenmotiv, Rückkehr eines und desselben Satzes in der Sonatenform. Wie die verschiedenen Begebenheiten einer und derselben Wundersage, sind diese Variationen zu erzählen. Nicht nur ein Pianist ersten Ranges in allen Stylausdrücken, hat man zu sein, vor Allem ein denkender Kopf. Diese Variationen sind eine Bilder-Gallerie, die der Geist des Vortragenden, nicht der Körper eines Themas durchwandert.

Fassen wir das Werk als eine Beethoven-Entdeckung neuer Welttheile im menschlichen Gedanken, als ein Variationen-

Potatorium, als die namenloseste That des Genies. Man vergleiche die Abentheuer, welche das unschuldige Walzer-Thema besteht, den Schicksalen der Wunderlampe des arabischen Märchens. Diese Schicksale beginnen in einer von Majestät strotzenden, marschartigen, den dreitheiligen Rhythmus verneinenden Bewegung; sie werden zu sprechenden Pausen Nr. 13; zum Sehnsuchtsruf der durch die Welt geht Nr. 3; zum Trinkliedchen Nr. 15; zum Scherzo Nr. 28; zu Oratorien Nr. 14, 29, 30, 31. Ja! die Idee der Variabilität menschlicher Vorstellungen, wird zum Gil Blas und geht unter die Komödianten (Nr. 22 überschrieben: **alla notte e gierno fatticar di Mozart**). Die Feuerproben im strengen Styl, verstehen sich von selbst, Nr. 24 und 32. Die große Fuge ist eine Doppelfuge, deren Subjekt dem Tonal- deren Kontrasubjekt dem Realstyl folgt. Eine Sabbath-Menuett, so zwischen Bagdad und Damaskus zu Hause, ist der Schluß, nicht das Ende der Archimedes-Schraube, in der die Variation immer wieder Thema wird, unendlich, als immer wieder aus sich, Musikgebilde gebärend, fortzusetzen gewesen wäre. Die 33 Sätze bilden einen Kettensatz in der Weise der Sonate op. 109, des Cis Moll Quartetts. Der Schluß der Menuett-Bewegung in 32 Theil Figuren, erinnert an die dem Klavier in op. 111 (Schluß des Arietta-Satzes) erfundene Ideenwelt in der Klavierbravour.

Daß Beethoven Geschmack an der Arbeit fand, begreift sich, wenn man bedenkt, wie sehr er zu dieser Zeit, von seiner Veränderungsidee als einer Umtaufe musikalischen

Satzes überhaupt, umstrickt gewesen sein mußte; wo Alles in jeder Gattung, in der Sonate, im Quartett, in der Symphonie, ihn auf eine Form hindrängte, in welcher er berufen war, der Tondichtung eine neue Geschichte zu schreiben. In op. 120 glänzt Beethoven als der geweihteste Hierophant des Humors. So großartig sind die Satyren des Horazius angelegt, in denen man immer wieder findet, was man am wenigsten in ihnen sucht. Welche Satyre auf dieses Thema (!) ist dieses Füllhorn musikvergeistigter Ideen! Wem es Ernst um das Verständniß eines der größten Fortschrittsgeister ist, der lausche dem Propheten in op. 120, den Feuerworten die er von der Rednerbühne eines Klaviers, in die Welt schleudert; der wisse den für den Fortschritt im Geiste, vermittelten Schatz zu heben, über dem der Meister wacht. Wer Nahrung für seinen geistigen Menschen sucht, und nicht müßigen Zeitvertreib am Klavier, der mache sich an op. 120, der lasse dies sybillinische Buch ihn durch's Leben geleiten, der durchlebe hier die Geistesschicksale einer der fruchtbarsten Ideen, des psychischen Veränderungsstyls. Diese Veränderungsreihe ist die Beethovensche Musik-Idee selbst, wie sie von nächstliegenden Anfängen menschlicher Vorstellungen, bis an die letzten Grenzen derselben reiht, die Totalität des menschlichen Gedankens symbolisirt.

Einer technischen Analyse unterwirft theilweise Marx das erstaunliche Werk (K. Lehre Bd. 3 S. 540—546), aus der nicht hervorgeht, worin sich dieser Veränderungsstyl von jedem anderen unterscheidet. Vergl. Nr. 36, 2. Abth. —

Die Pariser Ausgabe von op. 120 enthält interessante Varianten; sie folgt der Londoner Ausgabe, welche nach einem späteren Manuscript gestochen wurde, in dem Beethoven andere Lesearten verzeichnete.

Archiv.

Schindler S. 132. Im Frühlinge 1823 zog Beethoven wieder nach dem freundlichen Hetzendorf, wo ihm der Baron von Pronay eine Reihe Zimmer in seiner schönen Villa einräumte. So überselig er sich fühlte, als er den herrlichen Park durchlief, oder aus seinen Fenstern die reizende Landschaft überschaute, so wurde ihm der Aufenthalt nur zu bald lästig, weil der Baron, so oft er ihm begegnete, stets zu tiefe Komplimente vor ihm machte. So zog er eiligst wieder mit Sack und Pack nach Baden (wo zuerst ihn die Idee der Chor-Symphonie beschäftigte). In jener Villa zu Hetzendorf schrieb er op. 120, eine Arbeit, die ihn ungewöhnlich belustigte. Beethoven äußerte gegen Schindler: „Nur der soll über seinen „Schusterfleck" (Satz in stufenweiser Folge) Variationen haben!" Schindler 3. Aufl. II. 35. Anfangs sollten es nur 6—7 Variationen werden, für welche ihm Diabelli 80 Dukaten (der Preis einer Sonate letzter Zeit) angetragen, allein als er an die Arbeit kam, wurden es bald 10, dann bald 20, dann schon 25, und immer noch konnte er nicht zu Ende kommen; Diabelli, schon besorgt (!) über ein zu großes Volumen, mußte endlich für seine 80 Dukaten anstatt 7, 33 Variationen hinnehmen.

Hier ist die Veranlassung zu op. 120 übergangen, die uns Diabelli 1832 in Wien erzählte Dieser brave Mann aus dem Graben hatte einen Ländler seiner Fabrik von 50 Komponisten verändern lassen, unter denen der Erzherzog Rudolph, Hummel, Franz Schuberth, Franz Liszt (im Alter von 11 Jahren) hervorragten. (Vaterländischer Künstler-Verein, Veränderungen über ein vorgelegtes Thema, komponirt von den Tonsetzern Wiens und der österreichischen

Staaten). Beethoven hatte sich auf eine einzige Variation, wie sie Vorschrift war, nicht einlassen wollen und versprochen, mehre zu schicken. Das war ein Tagesbefehl des Generalissimus, dem sich der geschmeichelte Diabelli und seine 80 Dukaten unterwarfen. Und so verdankt die Welt einem Ländler einen neuen Begriff, die Tonsetzkunst eine unerschöpfliche Quelle von Belehrung.

Karl Holz hat uns folgende Notiz zugeschickt. Wie Beethoven immer verspätet ausführte, zu was er eben nicht selbst Lust hatte, waren bei Diabelli bereits 32 Variationen eingegangen, die er herausgeben wollte; er ging daher zu Beethoven und bat um die „eine“ versprochene. Wie viel hat er beisammen? 32, antwortete Diabelli. Nun, so gebe er sie nur heraus, ich schreibe ihm allein 33. Diese 33 bilden die zweite Abtheilung des Vaterländischen Künstlervereins. Es hätten eben so gut 300 sein können, 300 nie erlebte Musikgestalten zu einem frei behandelten Rahmen (Thema). Die Zahl 33 war gewiß humoristische Ueberbietung der von 32 Komponisten gelieferten Zahl um eine!

Ries S. 123. Schon war ich mit Boosey (Musikverleger in London) über das Honorar für die Variationen einig, aber die Werke op. 110, 111, 120 wurden immer noch erwartet. Endlich kamen sie an und mit Ueberraschung sah ich, daß Beethoven die Variationen mit sehr großen, von seiner Hand auf das Titelblatt gleichsam gemalten Buchstaben, meiner Frau gewidmet hatte. Aber diese Dedikation findet sich auch nur auf diesem einzigen Exemplar. Denn Beethoven hatte das Abschicken so lange verschoben und seinen Auftrag so ganz vergessen, daß, als ich Boosey die Variationen brachte, wir diese, und zwar mit der Zueignung an Mad. Brentano, schon in Wien gestochen fanden. Ueber die doppelte Dedikation entschuldigte sich Beethoven. Höchst sonderbar machte er es hiebei zu einer ausdrücklichen Bedingung: „ich dürfe nie an ein Geschenk oder eine Erkenntlichkeit dafür denken!“

Versuchen wir eine Bezeichnung der Veränderungsreihe in Ueberschriften. Variat. 1. Der Mestodont und das Thema; eine Fabel. 2. Klavierfrühling. 3. Liebeslied (vergl. Nr. 36 2. Abth.). 4. Ka-

nonisch. 5. Anapästisches Scherzo. 6 Ein Beethoven Triller-Raptus. 7. Im Tyrol. 8. Maihymnus. 9. Fantasie über den Vorschlag im Thema. 10. Orgelpunkt-Turniere. 11. Wiegenlied. 12. Meditation auf der Orgel. In den unbequemen Verflechtungen beider Hände (5., 6. Takt) spukt die Riesensonate op. 106. So, und nicht anders, sollte die Stimmenführung sein. 13. Das Pausenräthsel. 14. Ankündigung von Oratorien. 15. Trinklied, zweites anapästisches Scherzo. 16. Etwas Hummel und Klavier 17. Fortsetzung 18. Im Waldgrund mit Echo. 19. Fröhliche Rückkehr 20. Auf dem Grunde des Meeres. 21. In der weiten Welt (Duett). 22. Theater-Scherz. 23. Spiel-Raptus. 24. Der alle Orgel-Manuale spiegelnde Wassertropfen (fughetta). 25. Hochzeitreigen 26. Spiel-Raptus. 27. Fortsetzung. 28. Drittes anapästisches Scherzo. 29. Erstes Oratorium. 30. Zweites. 31. Drittes. 32. Oratorien-Finale (große Fuge). 33. Das jüngste Gericht der Veränderungsvorstellung.

* * *

a. Opferlied von Matthisson. Die Flamme lodert, für eine Singstimme mit Begleitung des Orchesters, E Dur $^4/_4$. Mit innigem andächtigem Gefühl, in ziemlich langsamer Bewegung. Schott (Mainz). Auch im Klavierauszug. In Paris übersetzt: **Chant du sacrifice livr. 117** der im **Conservatoire** ausgeführten Stücke (Schonenberger, Paris). Siehe op. 122 und Buchstabe h, 3. Abtheilung. Op. 121a.

* * *

b. Adagio, Variationen und Rondo für Pianoforte, Violine und Violoncell, G Dur. Haslinger. Das Thema ist der Gassenhauer: ich bin der Schneider Kakadu, aus den Schwestern von Prag, Musik von Wenzel Müller. Der Op. 121b.

ausgezeichnete musikalische Kritiker Alt in Riga, hat die Musik Wenzel Müllers einen Zopf, aber von eigenen Haaren, genannt, (vergl. Wenzel Müller, ein deutscher Bänkelsänger, von Riebl, musikalische Charakterköpfe). Die Schwestern von Prag florirten in den ersten Jahren dieses Jahrhunderts, in denen schon deshalb diese Trio-Variationen entstanden sein mochten. Der Styl der Variationen, deren 10. und letzte das Rondo ausmacht, ist conzertant. Jedes der 3 Instrumente hat seine Solo-Variation. Man hat hier nicht an den Veränderungsstyl der 3. Periode zu denken, sondern an ein Gesellschaftsstück im Konzertstyl, dem Beethoven in späterer Zeit, vielleicht 1825, eine wahrhaft erhabene Introduktion (Adagio assai, 4/4 G Moll) hinzuschrieb. Diese Introduktion, wie das großartige Finale im Es Dur Quartett (op. 127) mit Unisonen in allen Stimmen, gleichsam eine dramatische Szene eröffnend, ist ein wichtiges Interpretationsmittel der Stylunterschiede in Beethoven, die man hier in einem und demselben Werk (aus verschiedener Zeit) sich gegenüber gestellt sieht.

* * *

Op. 122. Bundeslied von Goethe. In allen guten Stunden, für 2 Solo und 3 Chorstimmen, mit Begleitung von 2 Klarinetten, 2 Hörnern, 2 Fagotten. B Dur 4/4 alla breve in rascher, geschwinder Bewegung. Schott (Mainz): Sehr schön und effektreich. In Paris: chant d'union übersetzt livr. 117 der im Conservatoire gegebenen Musikstücke.

A. M. Z. 1825, S. 740. Jedes der beiden, von einander höchst verschiedenen Gedichte (op. 122 und op. 121 a) ist im Kern dessen, was es der Empfindung bietet, aufgegriffen und sagt dies auf's Bestimmteste aus, die Musik zum ersten (op. 121) ist sanft feierlich, die zum zweiten kräftig, derb und wie sich frohe Bursche ausdrücken, fidel. Die Begleitung ist vollkommen angemessen gewählt, originell fortgeführt und sehr wirksam.

* * *

Messe für 4 Solostimmen, Chor und Orchester mit beigefügter Orgelbegleitung, D Dur, dem Erzherzog Rudolph gewidmet. Der Titel ist lateinisch: **Missa composita et serenissimo ac ementissimo Domino Domino Rudolpho Joanni Caesareo Principi et Archiduci Austriae S. R. E. Tit. s. Petri in monte aureo, Cardinali et Archiepiscopo Olmicensi profundissima cum veneratione dedicata a Ludovico van Beethoven. Ex sumtibus vulgantium. Moguntiae ex taberna musices B. Schott filium. Paris chez les fils de B. Schott rue de Bourbon 17. Anvers chez A. Schott 1827** (2. Auflage). Op. 123.

Der Installation des Erzherzogs als Kardinal Erzbischof von Ollmütz (1820) zugedacht. Angefangen im Winter 1818—1819, beendigt 1822 (siehe Bd. 1, S. 69 mit nur tausend Gulden bezahlt, Schindler S. 165. Erschien (mit op. 124 und 125) im Jahre 1826.

Für Pianoforte vierhändig, das Gloria achthändig von A. Séroff (Manuscript) St. Petersburg.

Das abscheuliche zweihändige Pariser-Arrangement (Schonenberger) des Benedictus und Agnus zählt nicht. Noch kein Klavierauszug! —

> Sowohl ihrer ganzen Anlage nach, als auch in ihren Einzelheiten, mehr als menschlich erhaben und fast furchtbar hoch.
>
> Schlosser von den Tragödien
> des Aeschylus, vergl. op. 125.

Ein Beitrag zum richtigen Verständniß des Werks im 20. Jahrhundert.

Mundus maximus.

In dieser „**Missa gigantea**“ ist Beethoven der Universalschriftsteller menschlichen Geistes in religiösen Angelegenheiten.

Dies der Standpunkt für ein Werk, das er selbst sein größtes und gelungenstes nannte (Bd. 1, S. 60), was dahin zu verstehen ist, daß es der in seinem Innern lebenden Ideenwelt am nächsten kam; schon aus diesem Grunde ist das Werk der sicherste harmonische, melodische, rhythmische und intentionelle Schlüssel Beethovenschen Geistes überhaupt.

Was in dieser umfassendsten, bis jetzt geschriebenen Kirchengeschichte mehr schimmert als zu Tage liegt, kann, analog angewandt, den tiefern Sinn anderer Dichtungen Beethovens erklären helfen.

Die Partitur zählt 299 Folio-Seiten in größt möglicher Benutzung aller Mittel (4 Hörner, 3 Posaunen, Kontrafagott, 4 Solo-, 4 Chorstimmen; die Orgel (organo) nicht obligat).

Anderer Meinung ist Marx (Beethoven, Bd. 2, S. 2, 38). Die Orgel, sagt er, ist zwar durch die leblose Unbeweglichkeit ihres Schalles (schön charakterisirt) dem Gesang und besonders dem Orchester erdrückend nachtheilig, durfte aber nach kirchlichem Ritus und nach der fortwirkenden Vorstellung des Komponisten, der sich in das Hochamt der Kirche versetzt hat, nicht fehlen, wurde ein Grundzug in seinem Bilde.

Wir erkennen in der D Messe die der Chorsymphonie in D zu Grunde liegende Idee der natürlichen Brüderverbindung aller Menschen, in ihrem Indifferenzpunkte mit der Heilbotschaft (siehe op. 125). Die Messe ist in der Kirche, was die Chor-Symphonie außerhalb der Kirche; beide Werke wirken nach verschiedenen, aber konvergirenden Richtungen, zu höchsten Vorstellungen des höchsten Ideals menschlicher Glückseligkeit, diesseits und jenseits! —

Dies das unsichtbare Band, das beide Werke vereint; ein sichtbares, von besonderer Bedeutung bei Beethoven, in dem sich Alles hält, Alles organisch, nichts zufällig ist, liegt darin, daß beide in derselben Tonart geschrieben sind. Séroff hat die Messe, ohne noch über dieselbe geschrieben zu haben, einem Studium unterzogen, das mehr Jahre in Anspruch nähme, als wir auf dieses Buch verwenden dürfen. Aus gutem Willen für die gute Sache, welche dieser Kritiker in unserem Bestreben erkannte, zunächst die Uebersicht der Beethoven-

Literatur zu erleichtern, hat uns Séroff seine Anschauungen mündlich mitgetheilt, die wir hiermit, in unserer Ausdrucksweise, dem Beethoven-Publikum übergeben, das danach beurtheilen mag, wie viel von Séroff in Monographien zu erwarten steht, wenn Ungunst der Verhältnisse ihn nicht länger seine Arbeiten über Beethoven aufschieben lassen wird.

Kyrie.

Assai sostenuto. Mit Andacht setzt Beethoven deutsch hinzu (vergl. das **Sanctus**). 4/4 **Alla breve** D Dur 68 Takte; **Andante assai ben marcato** 3/2 H Moll 42 Takte. **Tempo primo** 96 Takte (S. 2—26 der Partitur). — Verbreitet eine Erhabenheit der Stimmung, wie sie kein Beispiel hat, wie sie etwa die Architektur eines idealen Doms hervorrufen würde. In Andacht, vielleicht der heiligste Gedanke in der Geschichte aller Künste. Feuertrunkene, selige Andacht! Ueber alle Ideen Beethovens, über alle seine überirdischen Zustände auf Erden setzen wir dies **Kyrie**, dessen bodenlose Tiefe, dessen namenlose Bedeutung nur eine Monographie von einem der Kritik noch nicht geborenen Kopf erschließen könnte. Eintritt der Chorstimmen nach einer Instrumentalperiode (22 Takte) großartig spannenden, in solcher Spannung seelenverzückenden Ausdrucks.

Der Zwischensatz (**Christe eleison** 3/2) Trennung des Mensch gewordenen Göttlichen, von dem Ur-Göttlichen, verritt das Einzelne im Allgemeinen; das reuige Herz in der Andachtsgemeinde (H Moll) wird in dem ganzen Werk

die **eine** Hauptmasse, das individuell (persönlich) Empfundene darstellen. Die aus den Fagotten und Hörnern hervorgehenden 6 Viertel jeden Takts der $^3/_2$-Bewegung (1.—2. Takt) sind der andächtig sich entwickelnde Zug der Einzelgefühle; im Ganzen der Vorstellung; die Christusandacht, von den Anfängen aller Kirchengeschichte, bis auf Christen.

Verstehen wir das in heiligem Halbdunkel webende Kyrie als eine Universalgeschichte, deren Höhepunkt der Heiland (**Christe eleison**) im Licht ist. —

Mittheilung von K. Holz: „auf den Umschlag der Partitur der D Messe schrieb der Meister das Kyrie betreffend:" „„von **Herzen ist's gekommen**, zum **Herzen soll's bringen**."" Das findet man nirgend. Beethoven hat das Kyrie immer in gebeugter Stellung dirigirt, so war er selbst davon ergriffen, es war also für ihn, was die Schöpfung für Haydn (wie viel mehr war aber durch Gottes Gnade der Kopf Beethoven als der Kopf Haydn! fragen wir. Die Schöpfung Haydns ist in dieser Schöpfung was **ein** Wesen im All!)

Gloria.

Allegro vivace $^3/_4$ D Dur, 127 Takte. Jubelstrom im Licht, auf dem schlechten (3.) Takttheil hereinbrechend, auf dem das Kyrie, unter einer Fortsetzung in Aussicht stellenden Fermate, schloß.

Sagen wir von den Hauptsätzen (**Kyrie, Gloria, Credo**) daß jeder das Einzelne und zugleich das Ganze ausmacht, so

daß man sie den Sybillinischen Büchern vergliche, von denen das Erübrigende jedesmal auf's Neue den Werth aller besaß.

Welche Verklärung nach dem ersten Gloria-Sturm bei dem Text **pax hominibus bonae voluntatis** (S. 35). Die Chorstimmen haben d und a, das fis des D Dur-Akkords, ist erhaben schaurig in den Orchester-Bässen enthalten (vergl. op. 102, Nr. 2. 1. Satz). Der ohne Unterbrechung eintretende B Dur-Satz (b Unterterz von d) **Meno Allegro** $^3/_4$, bringt, von einem tonalen Blüthenduft getragen (Flöte, Klarinett, Fagott, cantabile 17 Takte Solo) die rührendste, unserm Gefühl nach, bis jetzt geschaffene Kantilene (**gratias agimus**). Da der Dank (**gratias**) von wegen der großen Gottes-Glorie (**propter magnam gloriam**) gesagt wird; so ist der Wiedereintritt der prunkvollen Geigenfigur des **Gloria** in aufsteigender Skala (hier Es Dur) herrlich motivirt (S. 52 der Partitur).

Die größt mögliche Entfaltung aller musikalischen Mittel, ein tonaler Donnerkeil, trifft in dem Septimenakkord von Es, das Textwort **omnipotens** (f, ff, **pleno organo**) vom Kontrafagott und den Kontrabässen, über die ganze Linie des Orchesters bis an die höchsten Flötentöne hinauf (S. 54 der Partitur).

Domine fili unigenite, Solostimme (S. 56) 14 Takte. Einzelgebet: Himmlischen Trost in's irdische Herz träufelnde Episode, in einer Vorstellung des dem irdischen Menschen, näher als die Gesammtheit stehenden einzelnen Menschen.

Durch die ruhmjubelnde Menge, in der nach F Dur versetzten Gloria-Figur unterbrochen (S. 58). Verschweben im Himmelsgewölbe.

Larghetto, $^2/_4$ F Dur, 23 Takte (S. 62). Bläserchor, dann Solostimmen (qui tollis). Andachtsgeflüster im Himmel. Fortsetzung in H Moll (S. 65) 14 Takte. Die Saiteninstrumente erbeben auf „peccata“ in einem kirchlich-dramatischen Tremolo. Eine Vorstellung von Kirchenschauspielen, wie sie das Mittelalter in den Mysterien besaß. Fortsetzung in B Dur, 12 Takte (S. 68). Beschreibung der Himmel (qui sedis ad dexteram patris). Die bußfertige Sünde (miserere nobis) zu der in den Violinen und Violen zusammenschauernden Tonfigur (S. 69) Fortsetzung in D Dur, 31 Takte (S. 70).

Allegro maestoso $^3/_4$ D Dur, S. 75. Quoniam tu solus sanctus. Die Jubelfigur des Gloria erhält sich bis zum Allegro ma non troppo e ben marcato $^4/_4$ D Dur, das auf amen eintritt (in gloria Dei 212 Takte, S. 82). Die erste große Fuge des Werks und größte der Gesammtliteratur in jeder Beziehung. Der 19 Takte lange Orgelpunkt auf a allein, ist, in Ansehen der auf ihm ruhenden Wucht der Polyphonie, ohne Beispiel, eben so der Antheil des Orchesters, und die Instrumentation wächst noch riesenhaft im poco (!) piu Allegro $^4/_4$ alla breve, D Dur, 66 Takte (S. 99). In den Orchestersturm auf amen streichen die ersten Geigen zu jedem Viertel, Triolen im höchsten a und auch noch diese Steigerung wird gesteigert (Presto $^3/_4$

10*

D Dur, 45 Takte, S. 109) plagaler Schluß (G Dur in D Dur).

Das Riesen-Gloria (S. 27—115 der Partitur) ist, so zu sagen, eine Separat-Messe für sich.

Credo.

Allegro ma non troppo B Dur 123 Takte, S. 115. Drei Bilder. (Vater, Sohn, heiliger Geist.)

1. **Credo in unum Deum, patrem** (Vater).

Vorstellung der Welt durch das „große" Motiv zu den Worten: **Factorem coeli et terrae** (S. 119).

2. **Credo in unum Dominum, Filium** (Sohn).

Vorstellung der Sohnwerdung in dem mystischen Ausdruck zu den, die Ewigkeit begreifenden Worten: **ante omnia saecula natum**, S. 125. Entscheidung des Schicksals der Welt vor aller Zeitwerdung, in den Himmelsstimmen im lichten Des Dur (**propter nostram salutem**, S. 132). Plastisches Heruntergehen der Satzbildung bei den Worten: **descendit de coelis**, S. 134.

Et incarnatus est, S. 136, Adagio 4/4 in lydischer Tonart (vergl. **Op.** 132). Mystische Vorstellung. Nur einige Violinen, schreibt Beethoven. Schweben der heiligen Taube in der Flöte (11 Takte) zu 2 Violoncells; Flötentriller auf dem höchsten **fis**. Heiligster Andacht voller Satz: **et homo factus est** (Andante, 3/4 D Dur, 12 Takte). Bedeutsam ist hier die Haupttonalität der Messe, D Dur. Für Beethoven war das Mensch-

gewordensein die Hauptvorstellung, die Spitze seiner Glaubensflamme.

Leidensgeschichte (S. 141, **Adagio espressivo** $^3/_4$ D Moll) Kreuzigung (**crucifixus**), Passion (**passus**), Begräbniß (**sepultus**), Auferstehung (**resurrexit**, mystische Chorstimmen), Himmelfahrt (**ascendit**), **Allegro molto**, $^4/_4$ **alla breve**, F Dur, S. 148. Alle Instrumentalstimmen nach oben (vom großen **c** bis zum dreigestrichenen **a**).

Et iterum (Rückkehr), **venturus est** — Rückkehr der Instrumentalstimmen zur Erde, S. 151. Skala von Des Dur. Das Weltgericht bei **judicare, vivos et mortuos**, in den Feierklängen Des und Ges Dur, S. 152. Beiläufige Hälfte des Ganzen.

3. **Credo in spiritum sanctum** (heiliger Geist), **Allegro ma non troppo**, $^4/_4$ F Dur, S. 157. Knotenpunkt der Vorstellung des Tondichters, in der seiner Denkungsweise verschlungenen Idee einer einstigen Vereinigung aller Menschen zu einer und derselben Gemeinschaft in Gott: **et vitam venturi saeculi**, S. 162. Uebertragung der von der Chor-Symphonie außerhalb der Kirche gefeierten Idee:

„Alle Menschen werden Brüder"

auf die Kirche.

Die Pforten des Himmels öffnen sich dem künstlerischen Seherblick. **Allegretto ma non troppo**, $^3/_2$ B Dur, S. 163. Schilderung des im Weltbrüderglück seeligen Lebens, in einer Doppelfuge: **et vitam venturi saeculi, amen.** Zweite und letzte große Fuge der Messe (167 Takte, S.

164 — 197). Unterscheidet sich von der ersten darin, daß der, wenn gleich unendlich reich vertretene technische Standpunkt, dennoch vor der Größe der Idee im Gehalt, zurücktritt. Die **Credo**-Fuge ist gleichsam die Pluralität (nach Völkergruppen) der Idee der **Gloria**-Fuge. Das der Breite Palestrinaschen Styls genäherte Thema (halbe Noten $^3/_2$) schreitet langsam dahin. In dem Anblick Gottes verlorene Seelige, fühlen heilige Entzückung. Sie haben nicht zu handeln, wie in der auf Erden dargebrachten Ruhmeshymne (**Gloria**).

Die auf den ersten Blick auffällige Bezeichnung **scherzando** (S. 167 der Partitur, Alt-Chor-Stimme) will sagen: „leichten Herzens."

Der **Fortissimo-Unisono**-Eintritt (S. 174) auf **amen** (Chor-Sopranstimmen) zu dem in der Chor-Altstimme, in der Verminderung (Viertel, statt halbe Noten) geführten Thema (S. 175) ist ein Freudenweltkuß in den Himmeln.

Geflüster der Bläser auf einer von dem Fugenthema gestützten Himmelsleiter in den Ausgängen der Doppelfuge. Der Himmel schließt sich. Das Riesen-**Credo** ist, wie das **Gloria**, eine Separat-Messe (S. 115 — 197 der Partitur).

Sanctus.

Adagio, H Moll, 33 Takte. Mit Andacht schreibt Beethoven (vergl. das **Kyrie**).

Mystischer Lobgesang im Himmel durch Solostimmen. Die erhabene Stelle: **Deus Sabaoth** (kirchlich-dramatische Tremoli, S. 201) der Stelle in der Chorsymphonie:

„Ueber Sternen muß er wohnen"

identisch, was für die Konnexität der Messe und Chor-Symphonie bezeichnend ist.

Allegro pesante, $^4/_4$ D Dur, S. 201. Pleni sunt coeli. Im Ausdruck dem Gloria genähert. Fugirte Solostimmen. Als man Beethoven bemerkte, nur Chor- nicht Solostimmen könnten bei einem so großmächtig verwandten Orchester, durchdringen, war seine Antwort: es müssen Solostimmen sein. Er hatte somit einen tieferen Grund als den musikalischen Effekt. Welche Idee er mit Solostimmen, welche andere mit Chorstimmen, etwa nach dem Unterschied von Himmel und Erde, verband, ist schwer zu bestimmen und könnte nur der Vorwurf einer transcendentalen Monographie der Messe sein. Chorstimmen begegnet man erst wieder im Benedictus, das gleichsam vom Himmel (aus den höchsten Registern) zur Erde niedersteigt.

Osanna in excelsis, S. 206. Solostimmen in einer fughetta — Presto, $^3/_4$ D Dur, 26 Takte. Sostenuto ma non troppo, $^3/_4$ G Dur, überschrieben: Preludium, S. 209. Einleitung des Benedictus in einem Orchester-solo (32 Takte, 2 Violoncells, 2 Violen, Flöten und Klarinetten in tiefsten Lagen, Fagotte, Bässe, keine Geigen, Hoboen, Hörner). Eine Abendmahlvorbereitung. Unaussprechliche Mysterien. Vollkommen beispiellos. Der irdisch-begrifflichen Sphäre entrückt.

Benedictus

(nachträglich von Beethoven dem Verleger bezeichnet: **Andante molto cantabile e non troppo mosso**). *)

$^{12}/_{8}$ G Dur, 123 Takte, S. 213. Ein Engel-Konzert. Unaussprechliche Klangschönheit eines in den höchsten Registern heimischen, kunstheiligen Virtuosen zugedachten, in Form und Gehalt, beispiellosen Violin-Solos. **Numine afflatur!** —

Sanctus und **Benedictus** (S. 197 — 238) bilden Oasen andachtheiliger Ruhe, in dieser erhabenen Geschichte aller Seelenstürme, erzählt in der geheimnißvollsten Sprache menschlichen Genies. —

Agnus.

Adagio $^{4}/_{4}$ **alla breve** H Moll. Der Weltkummer. Steigerungen der Stimmungen des Kyrie und Sanctus. Nirgend zeigt sich offenkundiger die in Beethoven vorherrschende Idee des größt möglichen weltgeschichtlichen Dramas, im Begriff der Messe. Nirgend ist die Auffassung von allem Bekannten abweichender, höher gegriffen. Das **Agnus** wiederholt bekanntlich den Gloria-Text **qui tollis peccatata mundi, miserere nobis.** Der bis zur Angst gesteigerte Ausdruck der Bitte (**miserere nobis**) führt auf eine Steigerung die hier, am Schluß des Werks, nachdem der Seele bereits so viel Frieden geworden, zwar auffällig, aber keineswegs unerklärlich ist.

---

*) Schindler 3. Aufl. d. Biogr. B. 2 S. 83 nicht das Tempo (**sostenuto**) des Präludiums.

Hat doch der gewiß konservativ gestimmte Haydn in **tempore belli** (wie er eine Messe überschreibt) ein **Agnus** mit fernen Kanonenschlägen (Pauken) begleitet, damit die Hörer des nahenden Feindes gedächten und inniger um Frieden beteten. Der Schlüssel des Verständnisses liegt in den von Beethoven im **Dona**, deutsch, ohne Uebersetzung, in die Partitur (S. 250) geschriebenen gewichtigen Worten:

„Bitte um inneren und äußeren Frieden."

Das **Dona** ist das Finale der Messe in volksthümlichem Tone (S. 252, 12. und folg. Takte). Welche einfältige, unnachahmliche Klanglieblichkeit in den Fagotten, zu Anfang (**Allegretto vivace** $^6/_8$ D Dur). Ein breites **Allegro assai** ($^4/_4$ B Dur S. 262) unterbricht das **Dona**. Solo wird die Pauke (**pianissimo** in Viertelschlägen auf f) gehört. Man erinnere sich, daß auf der in der Oktave von f gestimmten Pauke im Finale der 8. Symphonie, ein militärisches Bild aufrollt; in der Egmontpartitur, die Trommel gleicherweise in f gerührt wird, der rationelle Geist Beethovens aber gleiche Ideen, gleichen Tonalitäten zuweis't. Dies ist wahlverwandtschaftlich, nicht materiell zu verstehen Wie in der Pastorale, auf das erste Tremolo im Sturm, die Figur der zweiten Geigen, die flüchtenden Landleute; so zeichnen hier Violoncelle und Violen, in einer auf **ges** zum f der Pauke einsetzenden Tonfigur, durch einander wogende Kriegsvölker. Wie erst im Sturm der Pastorale, Posaunen eintreten; so werden hier die seit dem **Agnus** in Reserve gehaltenen Trompeten, aus der Ferne (**pp solo**) vernommen S. 262. Nach

dieser Exposition eines unerwarteten, aber nicht unmotivirten, kriegerischen Moments, setzt die Alt-Solostimme rezitativisch (dramatisch) den Text des **Agnus** fort. Der Eintritt ist deutsch mit ängstlich, italiänisch mit **tramidamente** bezeichnet (S. 263 **Recitativo**) was die Intention außer Zweifel setzt. Das **Miserere** hat nunmehr, und in konkreter Vorstellung, den Sinn des Schutzflehens einer Gemeinde vor der ihr drohenden, instrumental vertretenen Kriegsgefahr (Bitte um äußeren Frieden).

Das verstand Riehl nicht, wenn er spottet: „Beethoven will durch jenes merkwürdige (ja! sehr merkwürdige) Trompeten-Duo uns theologische Deutsche belehren, daß man auch mit Pauken und Trompeten Gott um seinen Frieden anflehen könne." (Musikal. Charakt. Köpfe S. 103.)

Diese Kriegsepisode (26 Takte) als Andeutung, unter welchen Umständen hier um äußeren Frieden gebetet wird, ist der durch ein instrumentales Stereoskop auf das Blachfeld (**op.** 84) geworfene Blick, wo geschlagen wird. Das Kriegsgebet wird zu einem Angstschrei der Solosopranstimme (S. 264) auf dem Tremolo der Saiteninstrumente (**colla voce**). **Tempo primo** $^6/_8$ F Dur, D Dur. Ein Thema aus dem Hallelujah des Messias entzündet ein Fugato, 25 Takte (S. 269) **Dona nobis**; Baß-Chorstimme Führer, **g**, **h** erster, **e**, **g** zweiter, **c**, **h**, **a** dritter, **h**, **cis**, **d**, **e**, **fis** vierter Takt, auf welchen letzteren die Tenor-Chorstimme als Gefährte eintritt. Die Benutzung des Händelschen Themas, mochte für

Beethoven eine Bedeutung haben, die ein Geheimniß bleiben dürfte.

Presto $^4/_4$ **alla breve** 60 Takte (S. 276). Instrumentalfuge *). Berennung der Stadt, gegen welche dräuende Gefahr die Gemeinde Schutz im Gebet suchte. Modulation von D- in B-Dur (61. Takt). Höchster Grad der Besorgniß. Das **Agnus** vom Chor (der ganzen Gemeinde) intonirt (S. 283) unter dem Schmettern der Kriegsdrommeten von Außen (Große Trompeten-Episode 69.—89. Takt). Der Sturm wird zurückgeschlagen. Die Modulation führt aus dem Krieg in den äußeren Frieden (S. 288) nicht nur aus B Dur nach D Dur zurück.

Die Terzmodulation (B Dur, D Dur) entfaltet mit königlichem Prunke die auf den letzten Trompetenstoß eintretende, durch äußeren Frieden den inneren kräftigende, $^6/_8$ Bewegung (**Tempo primo**).

*) Dem im Dona enthaltenen Symphoniesatze Presto mangelt die Begründung (?) in einem Kirchenwerke, die demselben bei einem deutschen Texte zu Theil werden könnte (!). Schindler in der Nieder-Rh. M. Z. 5. Oktober 1857. Wir bemerken hiezu: Wenn ganze Kulturvölker, nicht nur einzelne Individuen so dächten, es bewiese nichts gegen Beethoven. Vergessen wir nicht, daß wir am Schlusse der Messe stehen; bei'm Ausgang aus der Kirche in das Leben und seine Erscheinungen zurücktreten. Die Bitte um äußeren Frieden, ihre Motivirung durch ein Kriegsgebet, ist nicht einmal nothwendig eine mit speziellen Kriegszeiten zusammenhängende; sie ist eine überhaupt gegebene, in unseren kriegerischen Zeiten (1859) ganz normale Eventualität, die Bitte um Abwendung von Störungen äußeren Friedens, von dem jeder innere unzertrennlich ist.

Glückseligkeit in aller Zukunft (**vitam venturi saeculi**) antizipirt in der Vorstellung einer konkreten oben angedeuteten Situation.

Um diesen Faden festzuhalten, wird nach einem an eine ähnliche Stelle im Andante der C Moll-Symphonie erinnernden **a parte** der Bläser (Flöten, Hoboen, Klarinette, Fagott, S. 294) zum ersten Mal im **Tempo primo** des **Dona**, zum letzten Male im ganzen Werk, die Pauke (hier Erinnerung an die Kriegsepisode) nur in **b** gehört (**p. piu piano p. pp.** S. 296). In der Kriegsepisode, der Handlung selbst, an welche erinnert wird, hörte man sie in **f** und **b**. Dabei ist Beethoven der Terzmodulation (**b** Unterterz von **d**) so gewohnt, daß er sie als etwas Organisches, nicht als Modulation ansieht und es so geschieht, daß in einem Satze in **d**, die Pauke in **b** steht. Das hätte Oulibischeff wissen sollen!! —

Die mit der Kirche und ihren Geistes-Schlachten, eben so leicht zu verbindende Kriegsepisode, mochte Beethoven durch die Napoleonstürme an die Hand gegeben worden sein. Kampf und Sieg sind der von menschlichen Schicksalen unzertrennliche, durch alle und jede Poesie, mithin auch durch den Kirchenstyl, gehende Dualismus alles Endlichen.

Mein größtes Werk ist eine große Messe, die ich unlängst geschrieben habe, heißt es in einem Briefe Beethovens an Ries vom 6. April 1822. (Ries S. 153. B. 1. S. 60). Mittheilung von K. Holz: „Frug man ihn nach Vorzug, so war die gewöhnliche Antwort (vergl. op. 127): „Jedes in

seiner Art." Chor-Symphonie und D Messe waren sein Stolz, besonders die Messe.

Unerklärlich, für uns wenigstens, ist folgender Brief Beethovens (aus der Ringelschen Sammlung) nachdem Zelter ihm geschrieben hatte, er wolle ein Exemplar der Messe mit 50 Dukaten bezahlen, wenn Beethoven dieselbe für Singstimmen allein umsetzen wolle, da die Singakademie in Berlin nur **a capella** singe. Wien, den 25. März 1825. Ich habe lange über Ihren Vorschlag nachgedacht. Ein Exemplar der Messe werde ich Ihnen unentgeltlich schicken. Ohne Zweifel (?) kann die Messe **a capella** ausgeführt werden, aber dazu ist sie in etwas (!) umzuändern. Werden Sie dazu Geduld genug haben? Indessen ist in dem Werk ein ganzer Theil bereits **a capella** geschrieben und ich darf sagen, daß in demselben der Kirchenstyl vorherrscht. Ich danke Ihnen für Ihren mich verpflichtenden Antrag, von einem so verdienten Künstler wie Sie, werde ich nie Geld annehmen. Immer freigebig gegen Andere, immer grausam gegen sich, aus Naivität des Genies! —

Am 8. Februar hatte Beethoven Zelter geschrieben: Ich habe eine große Messe vollendet, die man als Oratorium (für Arme) aufführen kann, und wünsche dieselbe dem Preußischen Hofe zu unterlegen, der Preis eines Exemplars ist 50 Dukaten. Ich ersuche Sie für mich zu thun, was Sie vermögen. Meine Messe paßt auch für die Singakademie, man kann sie mit Stimmen und Orchesterbegleitung ausführen (wie anders?) was noch effektreicher sein wird. Ich wiederhole,

daß man meine Messe ein Oratorium nennen kann, an denen wohlthätige Gesellschaften solchen Mangel haben.

Eine historische Kritik der D Messe ist nicht zu verfolgen. Marx, der op. 123 die unsterbliche D Dur Messe nennt, sagt K. L. (B. 3. S. 338) dieses Werk steht so gewiß unvergleichlich da, in Tiefe und Macht der Konzeption, namentlich in seinem Credo, als es bei der unläugbar durch mancherlei Rücksichtslosigkeiten, in Bezug auf Stimmumfang und Behandlung, die Aufführung erschwert und die Verbreitung bis jetzt wenigstens (1845) gehindert hat. Bei Gelegenheit des Einstudirens der Messe in Berlin, im Frühling 1859 sind seitdem alle Proben so zahlreich besetzt gewesen wie die Aufführung. — Hans von Bülow (Anregungen für Kunst, 1858, Heft 1) schreibt: „Eine in neuem Geiste geschriebene Messe, welche nicht bloß die Schrecken des jüngsten Gerichts enthüllt, sondern als religiöse Dichtung; alle Geheimnisse eines Glaubens offenbart, der, wie der des heiligen Augustinus, inmitten der unendlichen Qualen des Zweifels und der Ungewißheit, namenloser Bedrängnisse, geboren wurde und erstarkte.

Münchner Briefe. (Niederrheinische Musikzeitung 1857, Nr. 18). Die Messe enthält gewiß das Erhabenste und Größte das Beethoven gedacht. Das **Kyrie, Sanctus** und **Benedictus** sind Sätze von überwältigender Schönheit. In welche Mystik ist das **incarnatus** gehüllt! Klingt es nicht wie Offenbarung des Unbegreiflichen durch Engelsstimmen? Wie ernst und düster ist dann wieder das **passus et sepultus est** gehalten. Ist

es nicht, wenn die Solo-Violine im **Benedictus** auf dem hohen g einsetzt, und dann, von luftigen Harmonien getragen, abwärts geht, als komme uns hoch vom Himmel die Botschaft des Heils? kann es ein inniger Dankgebet geben, als den Einsatz der Singstimmen: **Benedictus, qui venit?** — Wir können freilich nicht die Ansicht derer theilen, welche Alles in dieser Messe gläubig (!) hinnehmen, und werden weder die oft zu Tage tretende Ungeschicklichkeit (!) in Handhabung kontrapunktischer Formen (!) noch die häufigen Exzentrizitäten in der Modulation (!) noch die entsetzlichen Zumuthungen an die Singstimmen, noch das Schlachtgetümmel (!) und die dramatischen Rezitative im **Agnus**, rechtfertigen.

Das **Kyrie** und **Gloria** nennt Beethoven selbst zwei der vorzüglichsten Stücke. Ries, S. 162.

Schätzbares im Einzelnen sagt Marx über die D Messe in seinem Werk über Beethoven (Bd. 2, S. 228). Der aus Deutschland, wo er die Messe gehört hatte, nach St. Petersburg zurückgekehrte Musikdirektor Albrecht (Bd. 2, S. 304) antwortete auf unsere Frage, welchen Eindruck er empfunden: „ich glaubt' ich wär' ein Wurm und hätte aufgehört ein Mensch zu sein!" In St. Petersburg ist die Messe 1824 und nicht wieder (!) aufgeführt worden; wie uns der Fürst Nikolai (Borissowitsch) Galitzin schreibt, ist dessen Beethoven mit 50 Dukaten bezahlten Manuscript-Exemplar im Besitz der philharmonischen Gesellschaft.

* * *

Op. 124. Ouvertüre, C Dur, dem Fürsten Nikolai (Borissowitsch) Galitzin (vergl. op. 127) gewidmet. Schott (Mainz) 2 Ausgaben. Ouverture pour 2 Violons, Alto, Violoncelle et Basse, 2 flûtes, 2 clarinettes, 2 Hautbois, 2 Basses, 4 Cors, 3 Trombones, 2 Trompettes et Timbales, dédiée á S. A. Monseigneur le Prince Nicolas de Galitzine, Lieutenant Colonel de la Garde de S. M. J. de toutes les Russies. Erschien auf Subscriptions-Einladung von Schott im September 1825 mit op. 123 und 125. Für Pianoforte und Violine von Brand, für 2 Pianoforte zu 8 Händen (bei Schott) und von Schmidt; für Pianoforte 4händig von Henning; 4- und 2händig von Czerny.

Das Henningsche Arrangement gab zu folgender Reklamation Beethovens in der Caecilia Anlaß:

„Ich halte es für meine Pflicht, das musikalische Publikum vor einem gänzlich verfehlten, von der Originalpartitur abweichenden Klavierauszuge meiner letzten Ouvertüre, zu 4 Händen, welcher unter dem Titel Festouvertüre bei Trautwein in Berlin herausgekommen ist, zu warnen, um so mehr, da die Klavierauszüge zu 2 und 4 Händen, von H. Carl Czerny verfaßt und der Partitur völlig getreu, nächstens in der einzig rechtmäßigen Auflage bei Schotts Söhnen erscheinen werden."

Schotts Söhne protestirten ihrerseits gegen diesen Vordruck, den sie schändlicher als Nachdruck nannten. (Caecilia April 1825).

Um den Vorzug des 3. bei ihm durch den Fürsten Galitzin

veranlaßten Quartetts zu entschuldigen, widmete Beethoven dem Fürsten op. 124, wofür dieser Beethoven 25 Dukaten zu Gute schrieb (siehe op. 127). Man gäbe heut' zu Tage steinerne Häuser, die, ohnehin, von einer solchen Widmung überlebt werden.

Entstehung. Schindler Biogr. S. 289. Zur Eröffnung des neuen Theaters in der Josephstadt zu Wien (3. Oktober 1822, vergl. op. 114) sollte eine passende Ouvertüre komponirt werden. Beethoven verweilte mit seinem Neffen damals in Baden (bei Wien), ich auch. Eines Tages gingen wir Drei in dem an Naturschönheiten überreichen Helenenthale spazieren. Mit einem Male hieß uns Beethoven vorausgehen und ihn erwarten. Nach einer halben Stunde ungefähr kam er und sagte, er habe so eben zwei verschiedene Motive zu dieser Ouvertüre notirt, deren Plan er sogleich näher entwickelte. Das eine Motiv sollte in seiner ihm eigenthümlichen Stylweise ausgearbeitet werden, das andere aber in Händelscher. Er fragte dann, welches von beiden Motiven uns am besten gefalle zu dem bewußten Zweck. Ich entschied mich schnell für das im Händelschen Style (um Beethoven bei seiner bekannten Vorliebe für Händel zu schmeicheln?) ohne Rücksicht auf das andere; der Neffe aber hielt es mit beiden (!) und hatte dabei sehr recht, denn aus dem andern Motiv, welches in den Notizenbüchern noch zu sehen, wäre auch ein großes Werk entstanden. Kurz, op. 124 liegt der Musikwelt vor, und die mir gemachten Vorwürfe, als sei ich schuld, daß er es ausgearbeitet, ließ ich mir recht gern ge-

fallen, obgleich ich auch sehr bedauerte (!), daß es so schwierig ausgefallen, demnach bei den damaligen Aufführungen jedes Mal arg verstümmelt und dem lieben (!) Freunde stets großer Verdruß dadurch verursacht wurde. Selbst die Aufführung in Beethovens Konzert 1824, vom Orchester des Kaiserl. Operntheaters, war noch sehr unbefriedigend. Nach dieser folgte folgendes Gespräch mit Beethoven. Schindler (Konversations-Hefte). Aber wie kommen Sie (Beethoven) nur heut' wieder auf die alte Geschichte? Wenn ich die Schuld haben soll, daß Sie diese Ouvertüre geschrieben, so trage ich diese Schuld sehr gern, aber wenn die Orchester sie nicht spielen können, das ist doch nicht meine Schuld. Schicken Sie dieselbe nach Leipzig, Berlin; dort giebt man sich vielleicht mehr Mühe damit. Das Publikum ist zu entschuldigen, wenn es ein solches Charivari nicht verstehen will, wie in dem Fugensatze hörbar war. Vergleiche op. 114 über die von Marx in dem Schindlerschen Citat ganz grundlos erkannte Vermuthung, op. 124 sei die 2. Ouvertüre zu den Ruinen von Athen (!).

Débats 14. Mai 1841 (Berlioz). L'introduction, imposante et majestueuse, contient un chant d'instruments à vent d'une grande beauté. Puis vient une fanfare de trompettes dont le style, malgré son éclat pourrait être plus distingué (?) un trait fort curieux de bassons se dessine au-dessous, le mouvement s'anime peu à peu et passe graduellement de l'andante à l'allegro, de manière à lier la première partie à la seconde sans interruption

(Kettensatz dieser Periode). Cet allegro est une fugue dont le sujet n'a pas la fraîcheur exquise qui distingue entre tous celui de l'ouverture de la flûte enchantée (immer dieser Vergleich!) il a un peu, au contraire, de la rudesse gothique des thêmes de Haendel.

Débats 11. Août 1852 (Berlioz). Les ouvertures de Haendel ne sont pas ce qu'il y a de plus saillant dans son oeuvre, et leur comparer celles de Beethoven, c'est mettre en parallèle une forêt de cèdres et une couche de champignons. Grâce aux nombreuses saillies du style de Beethoven qui se font sentir sous le gros tissu de l'imitation haendelienne, la coda tout entière et une foule de passages (!) émeuvent et entraînent l'auditeur.

Beethoven an Schotts Söhne in Mainz. August 1824. Die Ouverture, welche Sie von meinem Bruder erhalten, ward hier dieser Tage aufgeführt. Ich erhielt deswegen Lobeserhebungen. Was ist dies Alles gegen den größten Tonmeister oben — oben, und mit Recht allerhöchst, wo hier unten nur Spott damit getrieben wird. November 1824. Mit Bedauern melde ich Ihnen, daß es noch etwas länger zugehen wird mit Abschicken der Werke (op. 123, 124, 125) Dezember 1824. Ich melde Ihnen, daß wohl noch 8 Tage dahin gehen werden, bis ich die Werke (op. 123, 124, 125) abgeben kann. Da die Partitur correkt gestochen werden muß, so muß ich noch mehremale selbe übersehen, denn es fehlt mir ein geschickter

Copist. Denken Sie übrigens nur nichts Böses von mir. Nie habe ich etwas Schlechtes begangen. Beethoven.

Die Ouverture ist ein Orchesterkoloß, der den Ehrenplatz zwischen der D Messe und Chorsymphonie verdient, bedingungsweise indeß. Man beobachtet in allen Gelegenheitskompositionen Beethovens (op. 91, 114, 115, 117, 136) eine relative Abnahme des welthistorischen Interesses, und nur wo die Gelegenheit zugleich eine große Idee ist, fliegt der Adler den gewohnten höchsten Flug (Napoleongedicht der Eroica).

Aus der Bestimmung zu einem Gelegenheitszweck, bei der Absicht sich dem Ideenkreise des von Beethoven am höchsten gehaltenen Meisters, Händel, unterzuordnen, geht hervor, daß op. 124, als eine abstrakt gelöste Aufgabe zu verstehen ist, die keiner andern Idee als der Lösung dieser Aufgabe in kürzester Frist *) diente, was der Art und Weise Beethovens,

*) Schindler S. 120. Das aus allen vier Winden zusammen geblasene Orchester erhielt erst am Nachmittage vor der ersten Aufführung und zwar noch mit tausend Schreibfehlern die so schwere Ouvertüre in C Dur mit der Doppelfuge. Abends bei der feierlichen Eröffnung, wobei aus Mangel an den nöthigen Proben kein einziges Mitglied des Orchesters seine Stimme kannte, saß Beethoven am Piano, den Musikdirektor Gläser als Kontrolirenden zur Seite habend, und ich (Schindler), die juristische Amtsstube verlassend, dirigirte an der 1. Violine. Diese gleichsam improvisirte Eröffnungsfeier konnte man füglich eine ganz verunglückte nennen, und erst am folgenden Tage wurden die Orchesterpartien korrigirt und einstudirt. Beethoven merkte wohl das Schwanken im Orchester, fühlte es aber nicht, daß er durch angestrengtes Lauschen und Zurückhalten des Taktes die meiste Ursache dazu gab.

eine Idee organisch aus seinem Gedankenprozesse zu entwickeln, zu sehr widersprach, um ohne Rückwirkung geblieben zu sein. Freilich hat Beethoven nur in's Orchester zu treten, um ganze Generationen von Komponisten mit seiner Stentorstimme zu übertönen, und die Aufmerksamkeit der gebildeten Welt auf sich zu lenken!

So ist denn auch hier Weltsprache, aber in geringerem Maaße als Beethoven sonst zu verlautbaren pflegt. Op. 124 ist eine Leistung, keine Verkörperung einer Idee, was schon in dem abstrakt gegebenen Begriff des Fugenstyls seinen Grund hat, wo dieser Styl, wie in op. 124, nicht an sich motivirt, mithin objektiv auftritt, andererseits, nicht den poetischen Gehalt mit sich führt, der den Fugenstyl der 3. Periode so hoch stellt, weil dieser eben in der Idee, der er dient, seine Bedeutung findet, mit einem Wort, nur nothwendige Fugen kennt, op. 124 aber eine unnothwendige ist. Und das ist der Unterschied mit der Zauberflöte-Ouverture, deren fugirter Styl durch den mystischen Gehalt der Oper motivirt (nothwendig) ist.

Ganz im Geist der 3. Periode, werden mehrere Bewegungen zu einem Kettensatz: **Maestoso e Sostenuto, un poco piu vivace; Meno mosso; Presto** (Hauptsatz) **Adagio ben marcato** (1 Takt) **Presto** (287 Takte im Ganzen).

Das **Maestoso** (4/4 C Dur 36 Takte) ist wohl die großartigste Introduktion die man besitzt, das kolossische Portal das an die Tonschlacht führt, die im Presto entbrennt. Der den Zuhörer ganz in Anspruch nehmende ernst feierliche Aus-

druck der Introduktion, von der Marx (Beethoven Bd. 2, S. 177) so schön sagt, daß sie das Herantreten eines Festzugs andeutet, paßt trefflich auf die Eröffnung einer bedeutungsvollen Feierlichkeit, eines Weihe- und Kirchenfestes, von dem man bedauert, daß es nicht der Idee angehört und zwar nicht, weil man zufällig weiß, daß das Werk der Eröffnung eines Wiener Theaters zweiten Ranges galt, sondern weil der Hauptsatz (Presto) keiner höheren Idee, als der Meisterlösung einer Fugen-Aufgabe dient.

Das Presto ($^4/_4$ C Dur 98 Takte) ist eine freie Doppel-Fuge, mit den unverkennbarsten Zügen der uneingeschränktesten Beherrschung des Gesammtarsenals des Fugenstyls, den vereinzelte Stimmen noch immer Beethoven nicht recht zutrauen wollen, weil sie die Erweiterungen im Geist, der vom Geist überflügelten Form, unterordnen. Das leicht beschwingte Subjekt (Achtel, Sechzehntheile, Presto 1. Takt) erinnert an die letzte Bewegung in op. 102 Nr. 1; das Contra-Subjekt bewegt sich in einschneidenden Pfundnoten (c halbe Note, h Viertel Presto 1. Takt). Die im Tempo primo, nach dem eintaktigen Adagio, eintretende Coda, ist ein Feuerregen, im Triumphausdruck der Introduktion, ein herrlicher Epilog, dem sich nur die größten Beethovenschen Orchester-Errungenschaften, an die Seite stellen können. Man erkennt an dem ganzen, so viel dichteren Gewebe, an der polyphonen Sättigung des Tonsatzes, in wie viel gereifterer Kunstweihe, dieser Vollguß gelang, als die dünner geschnittene, elegante, aber so viel idealitätlosere Ouverture op. 115, die damit einer früheren Zeit, einer Vor-

stufe des großen und größten Orchesterstyls 2. Periode angehört, während op. 124 eine bedeutsame Nische der dritten füllt, die einzige Ouverture dritter Stylperiode ausmacht.

Bewunderswürdig ist die ungeheure Stimme mit der die Ouvertüre durch die Welt schreit! Wir meinen damit die Tonfülle, nicht die Tonstärke, die Ergiebigkeit des Orchesters unter Beethovens Händen, der sich nur die 3. Leonoren-Ouvertüre vergleichen darf. Das eben so stark besetzte Orchester eines anderen Komponisten, erschiene dagegen dumpf. Auch das ist Händelsches Vorbild und darin hätte Berlioz Händelschen Styl erkennen, und nicht an Händelsche Ouvertüren denken sollen, welche Pilze durch seine Zedern (siehe oben Berlioz) zu überragen, Beethoven nicht einfallen können. An die Majestät Händelschen Styls, wie er sich in den Oratorien ausspricht, dachte Beethoven. Die Beziehung Händels zu op. 124, welche Berlioz 1841 noch nicht kannte, mit seiner feinen Nase aber durchfühlte, lernte er aus unserm Buche Beethoven et ses trois styles kennen, das er bei dieser Gelegenheit günstiger rezensirte als unseren besten Feinden lieb war (J. des Débats 11 Août 1852).

Von dem Gelegenheitsgedicht: Die Weihe des Hauses (ohne Autor-Namen), das mit einer Auffrischung der Ruinen von Athen (siehe op. 114) und op. 124, das Josephstädter-Theater in Wien, am Namenstage des Kaisers Franz (3. Oktober 1822) einweihen half, hat op. 124 den Beinamen: Weihe des Hauses erhalten, was Fetis père (biograph. des music. art. Beethoven, vergl. op. 115) mit: de la

dédicace du temple (!) übersetzt, ein Gotteshaus mit einem Lustspieltheater verwechselnd, was für einen Franzosen das rechte Konfusionsmaaß ist. — Der thematische Katalog von Breitkopf nennt op. 124 eine Festouvertüre, eine Bezeichnung, welche Beethoven in der Reklamation gegen Henning, zu bespötteln scheint.

Wir sahen, daß die Ouvertüre op. 115 eine Beziehung zum Namenstage des Kaisers Franz hatte. Galt nun auch op. 124 einer Feier desselben, so ist bei dem Schweigen der Zeitgenossen über eine Aufführung von op. 115 anzunehmen, daß op. 115 durch dieselbe Feier in einem andern Jahre, nnd zwar in einem früheren, veranlaßt worden war. Man wird beide Ouvertüren am zweckmäßigsten die Namensfeier-Ouvertüren nennen, op. 124, spezieller die fugirte. Ein Werk, das die Orchester-Fugen Mozarts (Finale der Jupiter-Symphonie) weit übertrifft, nicht in zünftiger Fugenarbeit, in welcher Mozart nicht zu übertreffen war, sondern in der Vergeistigung der ganzen Form, (vergl. op. 102, Nr. 2). Daß Mozarts Fugen bisher mehr Eingang fanden, spricht für Beethoven. Alles tiefer Liegende wird schwerer und damit später verstanden. —

* * *

Op. 125. Symphonie mit Schluß-Chor über Schillers Ode an die Freude für grosses Orchester, 4 Solo- und 4 Chor-Stimmen. Dem König Friedrich Wilhelm III. von Preußen gewidmet. Schott (Mainz), 2 Ausgaben, 9. (letzte)

Symphonie, D Moll. Größt mögliche Benutzung aller Mittel (4 Hörner, 3 Posaunen, große Trommel, Triangel, Becken, vergl. die D Messe, op. 123 und op. 124).

Geschrieben im Hause Nr. 61, der Vorstadt Leimgrube (Wien), obere Pfarrgasse; mit nur 600 Gulden bezahlt. Erschienen 1825. Angefangen im November 1823, beendigt im Februar 1824. Schindler, Biogr. S. 139, 165, vergl. Anhang I.

Für den Standpunkt pragmatischer Beurtheilung des Werks, wären vor Allem dessen Entstehungsjahre kulturhistorisch festzustellen, d. h. der status quo zu bestimmen, zu dem es jede Kunst, jede Wissenschaft bis dahin in der Welt gebracht hatte, um durch das Geistesniveau (die Weltanschauung) in der Chor-Symphonie, höher gehoben zu werden, wie man Dome die um sie geschaarten Häuser, überragen sieht.

Zum ersten Male aufgeführt in Wien am 7. Mai 1824, am Fracktage, wie Beethoven sagte, weil er einen Frack anziehen mußte (Brief an Schindler, im Besitz von K. Holz.)

Bei der ersten Aufführung dirigirte Umlauf, Beethoven stand neben ihm um die Tempi anzugeben. Als im Scherzo die Pauke das Motiv nachwirbelte, brach das Publikum in einen solchen Jubel aus, daß das Orchester unhörbar wurde, dem Meister standen die Thränen in den Augen, und die Fassung fehlte, weiter zu spielen; der Meister gab noch immer Takt, bis Umlauf durch eine Handbewegung ihn auf das Treiben des Publikums aufmerksam machte, er sah hin und verneigte sich ganz ruhig. Mittheilung von K. Holz an uns.

Schindler. S. 155. Hörte doch der mitten in der großen

Masse stehende Meister nicht einmal den ungeheuren Beifallssturm des Auditoriums nach geendeter Symphonie, und Fräulein Unger mußte den mit dem Rücken gegen das Proscenium gekehrten Beethoven auf den Jubel des Volks mit Umwenden und Hinzeigen aufmerksam machen, damit er doch wenigstens sehe, was im Saale vorging. Dieses wirkte aber wie ein elektrischer Schlag auf die Tausende (?) der Anwesenden, die nun Alle das Mitgefühl an seinem Unglück ergriff, und es erfolgte ein plötzliches Aufreißen aller Riegel der Freude, der Wehmuth und des Mitleids, ähnlich einem vulkanischen Ausbruch, der nicht enden wollte.

Holz und Schindler waren beide Augenzeugen gewesen und wie verschieden ihre Relationen! Die Geschichte der Aufführung, B. 1, S. 127—137.

Arrangements für 2 Pianoforte von Franz Liszt, ein Meisterwerk für Klavier-Heroen; öffentlich von Fr. Liszt und A. Rubinstein in Brüssel (1854) von Mortier de Fontaine und Honoré in Moskau (1856) ausgeführt. Vierhändig von Czerny, Selmar Bagge, Markull; zweihändig von Kalkbrenner, Markull, der Chorsatz von Esser, ein 2. Arrangement bei Schott; im Klavierauszuge von Rink.

An Alexander Séroff in St. Petersburg, dem tief organisch forschenden, unvergleichlichen Kenner Beethovenschen Geistes, dem Entdecker des erstaunlichen Monothematismus der Chorsymphonie.

Der Großmünster der Gattung Symphonie, der tiefste

Gedanke der Gesammtliteratur in Fusion der Pole: Instrumental und Vokal.

Die Ponderirung dieser Pole, gleiche Tonart, Verwandtschaft in der Grundidee zwischen der Symphonie und D Messe, die Stellen in denen die Symphonie Messe, die Messe Symphonie ist (Seid umschlungen Millionen — Symphonie; Kriegsepisode in der Messe) diese Berührungspunkte lassen uns beide Werke (monumenta aere perennia) als eins im Geiste erkennen, sie nur nach:

Kirche — Welt

unterscheiden (vergl. op. 123).

Diesen Kuß der ganzen Welt, sagt die Symphonie — et vitam venturi saeculi, die D Messe.

In der Messe schreibt Beethoven eine ideale Kirchengeschichte, in der Chorsymphonie, in prophetischer Offenbarung die Geschichte des laufenden Jahrhunderts; das große Bild aller Dualismen, aller Streite und Kämpfe, mit dem Resultat des Bruderkusses.

„Diesen Kuß der ganzen Welt!“ —

Die Messe ist die Geistes-Mutter der Chorsymphonie.

Nicht ohne besondere Veranlassung wäre Beethoven von einem so großen Unternehmen wie die Messe, unmittelbar auf ein so großes wie die Chorsymphonie zu denken gekommen, wenn diese Werke, ein Kirchen- ein Weltkoloß, nicht Konnexität gehabt hätten. Eine solche besondere Veranlassung liegt aber in dieser dem Blick geöffneten Periode, nicht vor.

Eben so wenig hatte Beethoven die Chorsymphonie, die

schon in ihrem instrumentalen Theil, seine gewichtigste und bedeutsamste Symphoniedichtung ausmacht, in 4 Monaten beendigt (in weniger Zeit als er auf irgend eine andere verwandte) wenn dieselbe ihm nicht schon während der Dichtung der Messe, gegenwärtig geworden wäre; wenn er nicht dieser weiteren Idee einer Fusion der Pole: Instrumental und Vokal, bereits Alles das zugedacht hätte, wovon sein instrumentales Genie, sich in der Messe enthalten müssen.

Wir sehen in der ganzen Reihe, auf ein Werk größter Gattung (auf die Oper, das Oratorium, die 1. Messe, die Symphonien) Ruhepunkte folgen, die von Mikrokosmen (Quartett, Sonate) ausgefüllt sind. Die D Messe hingegen ist 1822 beendigt, und schon 1823 die Chorsymphonie in Angriff genommen und in 3 Monaten beendigt, nachdem die Messe 4 Jahre in Anspruch genommen hatte; obgleich sie an Umfang nicht viel bedeutender ist (299 Seiten Partitur; die Symphonie zählt 226 desselben Formats). Dieser mit der Geistesnatur Beethovens, eben so wenig wie mit seiner Art zu arbeiten (Bd. 1, S. 208) vereinbare Umstand der schleunigsten Herstellung eines Werkes von dem Umfang und der Bedeutung der Chorsymphonie, ist erklärt, wenn man dieselbe als eine Fortsetzung der Messe auf einem andern Gebiete, der Weltbühne nach dem Kirchengebiete, ansieht. Man möchte die Chorsymphonie eine Coda der Messe in welthistorischem Sinne nennen.

Notorisch bekannt ist (siehe unten) daß Beethoven selbst, die Messe als sein gewichtigstes Werk ansah, an keinem so

lange mit solcher Anstrengung in solcher Erdenentrücktheit arbeitete, wie der Augenzeuge Schindler bezeichnend sagt. Vergessen wir nicht, daß dieser erdenentrückte Arbeiter die Inkarnation des Instrumentalbegriffs war. Da ist nicht zu verwundern, daß während der 4 Jahre Riesenarbeit an einem Werk, in dem das Instrumentale dem Vokalen nur, wenn auch noch so vollgewichtig, die Hand reichen durfte, sich in dem Instrumentalgeist ein Nebengedanke absetzte, eine Pyramide neben der Pyramide, eine Gestaltung, in der das umgekehrte Verhältniß ermöglicht wurde, das Vokale dem Instrumentalen nur, wenn auch noch so vollgewichtig, die Hand reichte, damit aber dem Symphoniestyl die welthistorische Bedeutung wiedergegeben wurde, welche dem Kirchenstyl durch die Messe geworden war. Dies ist die Geistes-Genesis der Chorsymphonie, der Gehalt: „eine Nänie über das Thema, daß es der Freuden so wenig, des Kummers so viel giebt!" Man halte den ausnahmsweisen Standpunkt fest, der für die Chorsymphonie in ihrer Konnexität mit Kirchenstyl, liegt. Die Fusion der Pole: Instrumental und Vokal, wird nicht etwa erst durch den Chor (finale) bewirkt, diese Fusion zweier bisher getrennter Style, zu einem, dem Styl der absoluten Musikidee, ist der Ankergrund des Ganzen, und danach auch dessen Instrumentalstyl zu beurtheilen, der, als ein neuen Zwecken dienender, neuer, die Musiknaturen verschmelzender, eine von dem bisherigen Beethovenschen Symphoniestyl abweichende Anschauung voraussetzt.

So wird nicht Wunder nehmen, von vorn herein (medias

in res) mit einem, im Symphoniestyl, nie erlebten Instrumental-Rezitativ angelassen zu werden, aus dessen Steigerungen sich die Idee, wie ein Riesenschatten aus einem Dom, höher und höher hebt, im Finale, als ein Jubelchor aller Kreatur ausstrahlt. Eine Feuertaufe des Menschengeistes, dessen Thaten die Jetztzeit ausmachen, die Welt immer unaufhaltsamer ihren Zielen zuführen. Ein prophetischer Hauch des für diesen Fortschritt Errungenen; ein prophetischer Hauch Alles noch zu Erringenden, ist die Seele der Chorsymphonie. Wir stehen auf der Spitze der Höhe, von der Beethoven sagen können:

Ich bin ein Berg in Gott und muß mich selber steigen! —

Und so ist Beethoven der größte Symphoniegeist der Welt, diesen Begriff als die Macht der absoluten Musikidee, bei Entfaltung aller Mittel (Instrumental und Vokal) gefaßt. Niemand trägt die Schuld der Menschheit aus; kommende Geschlechter werden die Riesenrahmen der Chorsymphonie, an neue Bilder legen.

Man hat in der Ode an die Freude, dem geistigen Motiv des Werks, das Programm socialer Reformen erblicken wollen. Mit dem Reiche des Geistes, nicht mit den Institutionen bürgerlicher Gesellschaft, hat es der Künstler zu thun. Er schafft die unsichtbare Welt, damit der Mensch sich menschlicher fühle als ihm die Außenwelt zu sein gestattet.

Nur böser Wille und Stupidität könnte den übersinnlichsten Tondichter, ja, vielleicht den einzigen, rein übersinnlichen, konnte Beethoven der Vertretung politischer Utopien

beschuldigen. Die Realität künstlerischer Vorstellungen besteht darin, nie real zu werden. „Endlich erhoben sich die Deutschen, sagt Menzel (Literaturgeschichte), zu der tiefsinnigen Ansicht, daß die Werke der Baukunst selbst, die reinsten und erhabensten Sinnbilder des Göttlichen werden sollten. Die rohe Masse des Gesteins nahm den lebendigen Geist selbst in sich auf."

Zu dieser Ansicht erhebt sich die Chor-Symphonie, und ihre Form nimmt den lebendigen Geist selbst in sich auf.

Construction.

Wie in der Kette der Wesen, ein höchstes Geschöpf die Reihe schließt, so ist jeder der drei Instrumentalsätze das höchst stehende seiner Gattung. Ein solches erstes Allegro, ein solches Scherzo und Adagio, sind nur hier erlebt worden.

1. Satz. **Allegro ma non troppo un poco maestoso** $^2/_4$ (B. 1. S. 196) Anfang auf einem Quintenakkorde, dem Embryo der Dominante des Haupttons (D Moll) in einem ahnungsvollen Triolen-Tremolo auf a, e.

Ahnest du den Schöpfer, Welt?

Dieses 14 Takte anhaltende, geheimnißreiche Quintengeflüster (wie es Griepenkerl genannt hat) in das rhythmisch Tropfen des Motivs fallen (2.—13. Takt) ist das Aufrollen des Vorhangs.

Anfang der Mysterien-Vorstellung im vollständig exponirten Motiv (17.—21. Takt) ein Unisonen-Donnerkeil. Nach kurzer Ausbreitung in der Motivgruppe, weht ein Schleier

auf das Bild hernieder (heruntergehende D Moll-Skale erste Violine 34.—35. Takt). Die Weltwehen auf einem zweiten Quinten-Tremolo (**d**, **a** Embryo der Tonika).

Die aus dem Anfang, so zu sagen, ein Ende machende, so eben erwähnte Skale (erinnert unwillkürlich an die ähnliche nach „Tochter aus Elisium" im 24. Takt (**Maestoso**) vor dem Riesenschluß im Finale) welche im reinen Symphoniestyl, an dieser Stelle, unmotivirt und abentheuerlich gewesen wäre, sagt es recht, wie hier von einem andern Styl, von einem angewandten Symphoniestyl, von einer kirchlich-dramatischen Vorstellung, die Rede geht. Die gehäuften **ritardando**, **a tempo**, haben denselben Grund. Wir verstehen den ersten Satz als einen instrumentalen Rezitativ-Styl. Dies sein Zusammenhang mit dem Finale, in dem der Rezitativ-Styl im Orchester, dem Vokalen im Chor, untergeordnet, und so die Kette (Anfang und Ende) geschlossen, Vokal und Instrumental ausgesöhnt werden. Ganz im Geiste solchen instrumentalen Rezitativstyls ist es, daß das Tremolo im 1. Takt, relativ schwächeren Streichinstrumenten, den Violoncells (ohne die Bässe), den zweiten Violinen (ohne die ersten, ohne Violen) zugewiesen wird; so hohl beginnt keine Symphonie, desto bedeutsamer ein symphonistisches Rezitativ.

Das einleitende Quintengeflüster (Prolog) war durch Wiederholung, thematisch geworden. Nennen wir diese Quinten-Tremolosätze, in Anspielungen auf das Motiv, das kleine Motiv. Mit dem 15. Takt erscheint zum zweiten Mal das Motiv (in B Dur, untere Terzmodulation). Später (51.–73.

Takt) nachdem das Interesse am Motiv durch die Unterbrechungen mit dem kleinen Motiv gesteigert worden, vollständigere Expositionen; Wendung in den Gegensatz. Gegenmotiv 74. bis 79. dolce (Bläser). Dem Motiv nahe verwandt, in den 4 Noten des Motivs g, fes, d (heruntergehende Achtel 26. Takt S. 92 der Partitur) welcher Gang das Gerippe des nur zu anderen Werthen gegliederten (über c bis b fortgesetzten) Gegenmotivs ausmacht.

Eine Sehnsuchtsformel des Unendlichen! Ein Ausdruck, wie er der Instrumentalmusik nicht geboren worden war. Das sind die Seelenträume der Welt! Dieser, alle Wehmuths-Wonnen ergießende Gesang, zählt 3 Takte in der Skale von B Dur! Durstig trinkt ein Blaseinstrument nach dem andern, an der himmlischen Quelle (Flöte, Klarinette, Fagott, 1. Gruppe; Hoboe, Hörner, 2.; Klarinette, Fagott, 3; S. 6 der Partitur). Daß diese Kantilene dem großen Freuden-Thema im Finale identisch ist, hier als ein erster Lichtblick durch die finstern Wolken bricht, einen blauen Stern am Himmel unaussprechlicher Sehnsucht entzündet, ist eine Entdeckung Séroffs, ein thematischer Nachweis schlagendster Wichtigkeit, der dem Ganzen eine Einheit vindizirt, die das Werk in einem ganz anderen Lichte erscheinen läßt und den, auch von dem sonst so tief blickenden Kenner Beethovenschen Geistes, Marx (Beethoven, Bd. 2, S. 265) wiederholten Gedanken: „Das Chor-Finale sei auf äußerliche Anknüpfung, als ein zweiter Gedanke zum ersten (!), der Instrumental-Symphonie, getreten, auf immer zurückweist. Séroff

wird diese seine organische Anschauung des Baues des Werks, auf einem und demselben Thema, in einer Monographie begründen. Mit seiner Erlaubniß sichern wir hiermit Séroff die Priorität dieser tief geistreichen Entdeckung einer tiefsten Intention des Dichters, den man den Einheitlichsten nennen darf, eine Entdeckung, die allein hinreichte, Séroff einen ersten Platz in aller Beethoven-Kritik anzuweisen. Séroff machte uns diese bedeutsame Mittheilung, als wir ihm unsere Arbeit vorlasen. Wir verändern diese nicht, wir fußen nicht auf dem Monothematismus des Ganzen. Wir hatten uns diesem Zusammenhange aber auf dem Wege gehaltlicher Exegese genähert, welche, was so viel richtiger ist, durch Séroff thematisch erwiesen, erst dadurch fest steht. Nur mit Bewunderung haben wir den weiteren, eben so tiefen, eben so geistreichen Anschauungen Séroffs folgen können, ohne deßhalb unsere Arbeit verändern, Séroffs Physiologie der Symphonie, vorgreifen zu wollen —.

Mit der Vorzeichnung von 2 Been wird „Alles" Gesangsgruppe. Wie tief bedeutsam wirkt, sehnsuchtstrunken, die auf den schlechten (4.) Tacttheil eintretende staccato-Figur der von den Violen und 1. Violinen verstärkten, immer noch zagenden Bässe, gegen die das Gegenmotiv tragenden Bläser (80. und folg. Takte, S. 6). Ahnungen unbekannt gebliebenen Glücks! Dann wird der Satz marschartig (punktirt) der Flöte (89. Takt) vom Gesammtorchester entwunden (S. 8 der Partitur). Diese Satzbildung rüstigeren Geistes, wechselt mit aus dem Gegenmotiv, Bläsern (Flöte, Klarinette)

zugewiesenen, wunderbaren Klangschönheiten (104. — 105. Takt, S. 9).

Von dem marschartigen (punktirten) überraschend modulirenden Satz, bewegt sich die Schlußgruppe des 1. Theils. Bruchakkorde von B Dur überstürzen sich, wobei die Dominante (a) berührt wird (S. 13). Da werden auch sogleich die Quinten-Wehen des Anfangs gehört, ein Inganno der Reprise, welche zum ersten Mal in der Symphonie wegfällt, weil keine reine, sondern eine auf den Oratorienstyl gepfropfte, in steter Fortschreitung der Handlung begriffene, symphonische Dichtung vorlag.

Bei der Art, wie die Reprise mehr umgangen als beseitigt wird, glaubt man sich in den Anfang versetzt. Die gekürzte Wiederholung des kleinen Motivs (Tremolo auf a, e), das nicht mehr vom Motiv unterbrochen, sondern unmittelbar von dem Tremolo auf d, a fortgesetzt wird; das den Bässen beigemischte fis (S. 14) als Leitton von G Moll, in welchem Ton ein Durchführungskataklysmus ausbricht; diese Momente sagen, daß wir den 1. Theil hinter uns ließen. Der phantastische, frei aufgegriffene Anfang verbot eine Reprise. In der Reprise hätte eine Realität (vom Standpunkt symphonistischen Styls) gelegen, die hier ausgeschlossen war, weil nicht sowohl ein erster Symphoniesatz, als eine Instrumental-Phantasie über Symphoniestyl kirchlich-dramatischer Vorstellungen gegeben ist. Da war ohne Schwächung der Idee, nur Anklang an den Anfang möglich.

Mittelsatz, S. 14—25, 133 Takte. Anfang im 19.

Takt nach dem Theilstrich, auf dem nach G Moll versetzten Motiv. Verläuft rhythmisch auf dem Motiv, melodisch auf dem marschartigen (punktirten) Satz, und einem neuen, aus der Sechzehntheilgruppe im Motiv, gebildeten, in den Hoboen eintretenden Thema (espressivo, S. 15).

Ein Durchführungs-Sabbath. Die Feuergeisttaufe der Gattung! Urendo clarescit (Tacitus de Oratoribus). Eine Monographie schriebe in diesem Mittelsatze die Geschichte aller Mittelsätze. Da ist das zweischneidige Schwert einer angeblichen Häufung zweier Harmonien (C Moll, F Moll, 3. Takt nach dem 2. a tempo, S. 17, der 54. Takt des ideellen 2. Theils.) In dieser Stelle haben die Bässe g, die Violen f, die 2. Violinen as, die 1. Violinen c, die Fagotte es, die Klarinetten es, die Hoboen es und g, die Flöte c. Hiervon sollen g und es zu C Moll, f und as aber zu F Moll gehören. Daß man sich doch nur an das gemeinschaftliche c halten wollen. Ein Cumulus der Tonika (C Moll) Dominante und Subdominante (letztere in ihrer Molltonart f, as). Die prägnante Zusammenwirkung aller Mittel um eine Tonart (C Moll) in ihrer Totalität (Tonika, Dominante, Subdominante) darzustellen, auf welchen Effekt es dem Tondichter ankommt, nachdem er noch einen Takt früher, von Harmonie zu Harmonie schwankte, und nunmehr im höchsten Tonaleffekt, C Moll, packen will. Der durch die Subdominante verstärkte Cumulus von Tonika und Dominante aus der Eroica (Hornstelle) aus der Fidelio-Ouvertüre in e; aus der C Moll-Symphonie (Scherzo-Brücke

zum Finale). Wo es darauf ankommt, und durch die Idee motivirt ist, einen Hauptstreich auf eine gegebene Tonalität zu führen, ist ein Cumulus ihrer Theile gerechtfertigt. Der vorbeethovenschen Zeit träumte nicht von solcher Anwendung der Theile im Ganzen. Sagen wir mit Lessing: wie manches würde in der Theorie unwidersprechlich scheinen, wenn es dem Genie nicht gelungen wäre, das Widerspiel durch die That zu erweisen. (Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie). Und so ist jener Schreck-Cumulus die glorreiche That des Genies. Vergl. die Cumulus im Finale. Bewundern wir die Erfindung neuer Farben, die den vorbeethovenschen Mischungen unbekannt blieben. Indem sich der Dichter über diese hinwegsetzte, erreichte er Schönheiten, von welchen dem Kunstrichter, ohne diese Beispiele, nie träumen würde.

Diese Séroff angehörende Ansicht von der berüchtigten Kumulus-Stelle, welche Oulibischeff leider nicht kannte, erklärt sowohl diese, als den Grund der so angewandten Tonalität. Daß die Stelle bei der Ausführung Anstoß gegeben, bemerkten wir nie, wie denn Beethoven den dissonirenden Theil des Harmoniekeils (f, as) den relativ schwächsten Streichinstrumenten, den Violen und 2. Violinen, giebt. Diese wirken zu seiner dunkeln Farbe im Ganzen, die Hauptwirkung ist über die anderen Kräfte sehr vorherrschend verbreitet. Nennen wir es Orchester-Mixturen. Vergleiche op. 81 a.

Czerny, Kalkbrenner und Markull glaubten in ihren De-

rangements des Werks f und as auslassen zu dürfen; sie sahen nicht, daß der Akkord die höchste Tonsättigung einer gegebenen Tonalität ausmacht, und damit sein eigener Grund wie Zweck ist (vergl. den stärkeren Schreckschuß im Finale). Bemerken wir noch, daß der den stärksten vorbereitende starke Cumulus der Dominanten- und Subdominanten-Harmonie, ohne die Verstärkung durch die Tonika, 2 Takte früher (nach dem **a tempo**) gar nichts Auffälliges hat (Fagotte g, f, Klarinette as, c), was bis jetzt unberücksichtigt geblieben ist. Diese unsere Wahrnehmung hat Séroff beloben wollen, als wir ihm dieselbe aussprachen, und auf das Urtheil dieses Kopfes geben wir etwas mehr, als auf das aller möglichen postumen „Samothrazier" (Schindler 3. Aufl. d. Biogr. Bd. 2, S. 51).

Eine Hauptrolle im Mittelsatze spielt das der Sechszehntheilgruppe des Motivs entnommene Thema S. 19, 1. Violine. Die Durchführung ist ein höchster Ausdruck kontrapunktischen Styls (siehe auf S. 23 den vierfachen Kontrapunkt im Streichquartett, zu dem von den Bläsern ausgehaltenen Akkord).

Rückkehr S. 25, Gegenmotiv in der Durtonart der Tonika S. 27. Potenzirte Darstellung der Schlußgruppe des 1. Theils. Anhang S. 34—44, gleichsam ein Separat-Symphoniesatz, eine letzte (äußerste) Durchführung. Ein 9 Takte in den Hörnern (wie im Scherzo der 7. Symphonie) nachschlagendes a, S. 38. Der Klimax der Satzbildung im letzten **a tempo** S. 41. Zu der sich orkanisch entladenden Tremolo-Fortschreitung der Saiteninstrumente lassen sich die Bläser kriege-

risch gestimmt vernehmen. Schluß in Unisonen, auf dem letzten Gliede des Motivs. Aus dem „ersten" führt die in allen Stimmen über eine Oktave hinaufrollende Skale in D Moll, in das letzte, was durch den Gang hinunter zu Anfang des Satzes motivirt ist. Das ist Beethovenscher Panthematismus. Auch seine Skale mußte siegen! —

Der ganze Satz webt und lebt mystisch. Er ist das spiritualistische Leben des menschlichen Gedankens, diesen kollektiv gedacht. Er ist auch noch die außerordentlichste Ausbeute des Apparats; die Apotheose des zweitheiligen d. h. auf den einfachsten Ausdruck reduzirten Rhythmus. Das allgemeine Verständniß kann nur mit dem Fortschritt der Welt Hand in Hand gehen.

2. Satz. **Molto vivace** 3/4 D Moll. Nicht Scherzo genannt. Die Pauke steht, wie im Finale der 8. Symphonie, in der Oktave f und spielt eine Hauptrolle.

Die höchste Potenz der Gattung durch den die Form vergeistigenden kontrapunktischen Styl. Verstehen wir den Gehalt als ein Menschenfest nach der vom 1. Satz erzählten Schöpfungsgeschichte*)

*) Beethoven war im Schönbrunner Garten, im Walde; saß da allein, das Säuseln und Rauschen durch die Bäume erregte seine Phantasie, und plötzlich war es ihm als hüpfe und gucke ein Gnome bald da, bald dort heraus. Entstehung des Motivs. Mittheilung von K Holz. Entspricht dem springenden Scherzo-Motiv, das Séroff in tief pragmatischer Anschauung des Ganzen in seinen Theilen, in dem punktirten Gliede des durch die Bässe im Finale exponirten großen Freude-Motivs erblickt (4. Takt fis, e punktirt).

Die Beethoven eigenthümliche Keilschrift in vorherrschend gleichen Werthen (Vierteln) 2 Theile mit Reprisen, ein im doppelten Kontrapunkt flüssiger gemachter dritter (Trio $^{4}/_{4}$ Dur).

Das von der Pauke Solo aufgestellte Motiv, besteht in einer Note zu drei Werthen (punktirtes Viertel, Achtel, Viertel). Das in der **Eroica** und Pastorale vorgekommene Zerbrechen des $^{3}/_{4}$= in den $^{4}/_{4}$=Takt überbrückt Scherzo und Trio; das Trio, unerreicht in kontrapunktischer Anmuth, ist volksthümlichen, darin mit dem Chorsatz zusammenhängenden Ausdrucks. Man möchte sagen: der Haydn, zu dem Haydn selbst nicht kam. Das Fest ist zum Volksfest geworden, nicht zum Bauerntumult der Pastorale. Feinere Sitte ordnet dieses durch frische kontrapunktische Ideen, wie von liebenswürdigen Persönlichkeiten belebte Bild! Eine Verherrlichung alles Ländlichen, in höchstem Liebreiz und Schmelz — 2. Theil, das Trio=Motiv anfangs in den Klarinetten, Violen, Violoncells und (zum ersten Mal in der Symphonie [S. 71] angewandten) Baßposaunen, der Kontrapunkt in den Flöten, Hoboen und Fagotten; 13 Takte lang in den Violinen (auf der Oktave d) ausgespannter, tiefblauer Himmel, zu dem die Hörner auf demselben Orgelpunkte (d) hineinblasen.

Das ist Landschaftsgeist, das sind alle Landschaften in einer! Dieser doppelte Kontrapunkt wirkt natürlich, wie die Sonne über hin= und herwogenden Feldern glänzt. Und es hat Menschen gegeben, die Beethoven keine kontrapunktische Kunst zugestanden! Wo wurde diese so belebend, in so unnachahmlicher Grazie angewandt? — In der Partitur

steht keine Reprise des Scherzos nach dem Trio, folgt letzterem eine aus 11 Takten Scherzo, 2 Takten **alla breve**-Ueberbrückung zwischen Scherzo und Trio, und einigen Takten Trio, bestehende Coda, was einen unbefriedigenden, Scherzo und Trio unproportionirten Schluß, giebt. Man hat hin- und hergestritten, ob nicht nach dem Trio, das Scherzo mit der Coda wiederholt, ja, ob nicht, nach dem Trio, Scherzo und Trio mit der Coda zum Schluß, ausgeführt werden müßten? Das Richtige ist gewiß nach dem Trio, das Scherzo ohne Reprisen zu wiederholen, und vom Ruhepunkt im Scherzo (vor dem Hereinbrechen der **alla breve**, S. 165 der Partitur) in die Coda überzugehen, weil die 16 Takte zwischen Ruhepunkt und **alla breve** im Scherzo, auch die ersten 16 Takte der Coda sind, welche, doppelt zu hören, unmotivirt wäre. Daß dies die Meinung Beethovens war, folgt für uns daraus, daß es keinen Grund geben kann, das im Scherzo wie in der Coda, den Umsturz des $3/4$- in den $4/4$-Takt, anbahnende **stringendo il tempo** der bezeichneten 16 Takte, zweimal für einen Eintritt des **alla breve** in der Coda zu hören. Dies aber wäre der Fall, wollte man vom letzten Takt im Scherzo, in den ersten der Coda übergehen.*) Diese

*) Damcke (Russische St. Petersburg. Zeitg. 1855 Nr. 92). In der Einleitung des Finale im 4. Takt vor dem 2. Presto hat der Alt ein zweifelhaftes e, die Symmetrie der Fortschreitung, die Regelmäßigkeit der harmonischen Auflösung hätten, wie mir scheint, fis erfordert. Ich wollte das Manuskript von Beethovens Hand in der königl. Bibliothek in Berlin darüber vergleichen. Leider fehlen

von uns gefundene Ansicht von der Sache ist seitdem zur faktischen Gewißheit geworden. Im Oktober 1859 erfreute uns Séroff, nach seiner Rückkehr von einer Reise in Deutsch-

---

in demselben das Adagio und die Hälfte des Finale (bis zum Allegro B Dur 6/8). Ich war indeß so glücklich andere Zweifel zu lösen. In der Original-Partitur ist die Reprise des Scherzos nach dem Trio nicht angezeigt. Mir war immer unerklärlich gewesen, wie Beethoven in seiner größten Symphonie so die Form des Scherzo verletzen können, das er immer, zuweilen zweimal, wiederholt. Hiezu kam, daß die Stelle, von der das Scherzo wiederholt werden soll, im 8. Takt desselben durch das Zeichen § angegeben ist. Die Coda, ausdrücklich so benannt, deutet gleichfalls auf eine Reprise des Scherzo's, ohne daß bemerkt ist, wie dieselbe Statt zu finden habe. Diese Frage erledigt vollständig das Autograph. Da steht mit großen Buchstaben von Beethovens Hand: Scherzo da capo und das Zeichen § steht nicht, wie in der gestochenen Partitur, im 8., sondern im 1. Takt des Scherzo's. Dieses ist folglich nach dem Trio, und zwar mit den 8 Takten, die ihm als Einleitung dienen, zu wiederholen (bis zu welcher Stelle?), bevor man an die Coda geht. (Bei Wiederholung des ganzen Scherzo's würden 16 Takte hintereinander zweimal gehört — die 16 letzten im Scherzo, die 16 ersten der Coda. Es giebt Leute, fährt Damcke fort, welche vor dem augenscheinlich aus zwei Akkorden bestehenden Akkorde im 2. Theil des ersten Satzes erschrecken, ja! ich kenne Musikdirektoren, die für nöthig erachten (!), denselben zu verbessern (!). Ich bemerke, daß dieser Akkord, den die in denselben hineingeschobene Figur der Klarinetten und Fagotte vervollständigt (richtiger: figurirt, denn das es der Klarinetten und Fagotte liegt schon in den Hoboen), von Beethoven so klar und deutlich dageschrieben steht, daß er sich zweifellos über das, was er schrieb, die beste Rechenschaft gab. Es ist somit unerlaubt, gegen den Akkord Zweifel laut werden zu lassen, und noch unerlaubter mit demselben irgend eine Veränderung vorzunehmen.

land, mit der Eröffnung: er habe in dem Autograph auf der Königlichen Bibliothek zu Berlin, folgende Bemerkung von Beethovens Hand, nach der Fermate gelesen: **l'ultima volta si preride dopo questa ferma subito la Coda.**

Werden die Herren Musikdirektoren aufhören das Werk zu verunstalten? Schwerlich. Es wird wie mit den zwei, von ihnen im Scherzo der C Moll Symphonie gestrichenen Takte, beim Alten bleiben, aus keinem andern Grunde, als weil das Alte das Alte ist.

3. Satz. **Adagio molto e cantabile** $^4/_4$ B Dur 157 Takte. Ein Adagio-Tempel der die Architektur der Gattung abschließt.

Eine Makariosenagape *).

Zwei Takte Himmelsblau als Vorspiel zum Motiv, das mit dem dritten eintritt (die Fagotte fangen an, die Klarinette führen weiter, die Saiteninstrumente stützen). Noch nie hatte ein Musikstück in dieser Art angefangen, von Stufe zu Stufe gehoben, um sich in sein Motiv zu ergießen, wie die von der Erde fliehende Seele in die Ewigkeit (vergl. das Adagio in op. 127).

Man beobachtet eine antiphonische, in Instrumental-Solo- und Chorstimmen sich sondernde Satzbildung. **Ire in partes.**

Eine in tiefsten Kirchengeist getauchte, die alten Antiphonarien aus dem Tode zum Leben rufende Instrumental-Offenbarung.

---

*) Liebesgabe Seeliger. Vergl. Lavater: Briefe über den Zustand der Seele nach dem Tode. St. Petersburg 1858.

Die Form ist vorherrschend die der Veränderung.

Konstruktion. 1.—2. Takt Vorspiel (Vorstellung des Unendlichen) 3.—6. Takt Motiv (Blick in die Gruppen der Seeligen) Liedform (Solostimme) 6.—7. Takt Refrain, Chorstimmen 7.—11. Takt Fortsetzung des Motivs. Solostimme 11.—12. Takt Refrain, Chorstimmen 12.—15. Takt Wiederholung der Fortsetzung des Motivs, Solostimmen, auf welche die Chorstimmen als Refrain eintreten, 15.—18. Takt; 2. Theil des Lieds, Solostimmen 18.—22. Takt; Wiederholung des 2. Theils, Chorstimmen.

Diese an sich gerechtfertigte, vokale Anschauung Séroffs des unermeßlichen Instrumental-Bildes, hat den monothematischen Geist Beethovens, aus dem Grunde der Uebereinstimmung mit der Solostimmen- und Chor-Oekonomie im Finale, für sich.

Bis zum 18. Takt war die 1. Violine am Wort gewesen, mit dem 18. Takt sind es die Bläser, als Verschmelzung von Solo- und Chorstimmen zu einer, ungetheilten Andacht, welche von den Saiteninstrumenten, in heilig empfundenen Harfengriffen (Arpeggien kleiner Noten) abgeschlossen wird (23.—24. Takt) worauf die Bässe von f nach fis steigen und damit D Dur erreicht ist (E Dur Episode des Adagio in op. 127 wo unisono von e nach es gegangen wird). Die zweiten Violinen und Violen (als dem Fagott zu Anfang, nächst stehende Streichinstrumente) betreten das Allerheiligste in einer flüssiger gewordenen Bewegung (**Andante moderato** $^3/_4$ D Dur 18 Takte **d** Oberterz von **b**).

Der namenlos sehnsüchtig gestimmte D Dur Satz, verhält sich episodisch zu dem Hauptsatz. Die durch den Bläserchor in der 2. Antistrophe des Hauptsatzes, verschmolzenen antiphonischen Gegensätze, hier sind sie seelig geworden! Der Andante-Satz ist gleichsam die tiefere Erweichung des Adagio-Satzes, in der Art wie die Stimmung in der großen Messe bei der Menschwerdung des Heilands (**et homo factus est**) erweicht, für den Ausdruck maaßgebend wird.

Die höhere Geburt des Menschen im Geiste, preist die Gemeinde in dem Lobgesange der Andante, deren beseligende Stimmungen sich dann über den Satz ergießt. Die Andante-Bewegung sei uns eine Coda des Adagio-Satzes, ein Refrain des hohen Liedes. Diese Art, die Idee in höhere Kreise zu versetzen, ist dem Tondichter in dieser Periode eigenthümlich. Wir nennen es Rezitativ-Styl, verstehen es als Fortsetzungen des Grundgedankens in Anspielungen auf die Unendlichkeit menschlicher Vorstellungen überhaupt.

Der letzte Takt des 2. Satzes modulirt nach B Dur, macht der 1. Veränderung Platz.

Tempo primo $^4/_4$. Die Veränderung (nicht angezeigt) folgt dem Adagio, Takt vor Takt (mit Weglassung der zwei Takte, Vorspiel). Diese erste Veränderung allein giebt noch den Andante-Satz (und zwar in G Dur, Unterterzmodulation, modulatorische Variation), was unsere Ansicht unterstützt, daß der Tondichter ihn als Refrain ansah, der zweimal gehört, weggelassen werden konnte, nicht integral der Veränderung des Themas unterlag. Die Tonalität von G Dur hat

einen noch milder ansprechenden Ausdruck. Der letzte Takt des unaussprechlich zarten Refrains modulirt in Es Dur (Unterterz) um eine Adagio-Bewegung $^4/_4$ in diesem Ton (16 Takte) zu eröffnen. Keine Veränderung, ein Exkursus auf dem Motiv, als thematische Durchführung, gleichsam ein Mittelsatz der Variationenreihe. Es tritt damit eine neue Gestalt in das Instrumentalmysterium. Eine Mischform von Variationenform und Exkursen, deren erster, als thematischer Mittelsatz der Sonatenform angehört, ohne ganz die Variationenform aufzugeben (die halben Noten g, d, es [Klarinette, 1. und 2. Takt] ges, des [Klarinette, 8. Takt] sind die Intervalle d, a, b des Adagio zu Anfang, 3. und 4. Takt), die im Exkursus durchgehende Pizzicato-Instrumentation der Streichinstrumente, die damit wie in einem Harfenchor unter sich verkehren, der mystische Ausdruck der Flöte in der Modulation Ces Dur, in welchem Ton das 2. Horn eine Oktave gespenstisch durchwandert, machen diese Es Dur-Episode, zu einer beispiellosen Erscheinung. Hier wird der Instrumental g e i s t K ö r p e r! —

Ueberraschend einfach modulirt der letzte Takt von Ges Dur nach B Dur, um der 2. Veränderung Platz zu machen (stesso tempo, $^{12}/_8$). In Sechzehntheilgewinden flicht die 1. Violine dem Motiv ihre Kränze. Pompejanischer Farbenschmelz, ohne daß der Styl aufhört, kolossisch zu sein. Nach dem letzten (22.) Takt im Motiv findet sich genau das antistrophische Zwischenspiel aus dem Anfang, h i e r in heftigen, vom Gesammtorchester ausgestoßenen Unisonen in Sechzehntheilen

(S. 89). Mit diesem Fortissimo-Keil wechselt in unendlicher Varietät, die in der 1. Violine (espressivo) sich entfaltende 1. Motivstrophe der 3. Veränderung (S. 89—91) in tonalem und rhythmischem Aufschwunge ($^{12}/_{8}$ statt $^{4}/_{4}$, von d, a nach f, c hinaufgelegt). Motiv in der Flöte (cantabile, S. 90, es, b). Unaussprechliche Klangwunder; dann Unterbrechung durch eine Antistrophe in Fanfaren; 2. Exkursus tiefsten mystischen Webens (4 Takte, Des Dur, S. 91, modulirt in B Dur). Hier liegt eine in Ungewißheit gelassene Kontrabaßstelle, auf welche noch nicht aufmerksam gemacht worden ist; Beethoven schreibt ein den Kontrabässen unerreichbares Groß Des (S. 91 der Partitur), indem er diese Note der Violoncellstimme wiederholt. Es mochte ihm das im Augenblick bequemer sein, als mit der Feder hinaufzugehen. Beethoven durfte seinen Kontrabassisten zutrauen, sie würden das eine Oktave höher zu nehmen wissen *). Einen besondern Effekt durch be-

---

*) Marx Komp. L. B. 4 S. 566 erwähnt des Chors in der Vestalin, wo Spontini den Kontrabässen Groß c schreibt, und sagt: ähnliche, nur bei dem ersten Hinblick auffallende Führungen des Kontrabasses in die ihm unerreichbare Tiefe, findet man bei Beethoven in der C Moll-Symphonie, S. 121 der Partitur, wo Violoncell und Baß auf besonderen Systemen unisono bis Groß c hinuntergehen, wo d und c für den Kontrabaß unerreichbar sind (vergl. S. 133 der Partitur der C Moll-, S. 126 der Pastoral-Symphonie, das kanonische Quartett im Fidelio). Wir müssen annehmen, sagt Marx S. 568, daß der Komponist einen Theil der Violoncelle bei dem Kontrabaß hat lassen wollen und der letztere mitspielt, wie er kann, Groß c eine Oktave höher nehmend.

sondere Stimmung von Bässen, für diese eine Stelle, beabsichtigte er gewiß nicht. Eine so wichtige Intention hätte er anzuzeigen nicht verfehlt.

4. Veränderung, S. 92, höchste Entfaltung aller Instrumentalkräfte in einem mystischen Traumglück. Die Kontrabässe setzen pizzicato die Pauke so täuschend fort (S. 92—93), daß man die so verschiedenen Instrumente kaum unterscheidet. Für einen als taub verschrieenen Komponisten, nicht übel kombinirt, zumal eine Nachtigall in Hoboen und Klarinetten (93) über den bodenlosen Tiefen anschlägt! Die wahrhaft überirdische Instrumentalscene geht 7 Takte vor Schluß, in einem Triolengewinde der 1. Violine, auf einen frei geführten Anhang hinaus.

Bewundern wir die noch in den Mitteln ausgedrückte Einheitlichkeit. In ein tremolo der 2. Violinen und Violen (Sechzehntheil-Triolen pp, S. 94—95), streut viermal die Pauke pp, eine dem Motiv verwandte Achtelfigur (f, b, f), welche die Bässe viermal pizzicato wiederholen, damit aber die antiphonische (antistrophische) Satzökonomie des Adagio, in einem antistrophischen Gegensatz der Orchesterkräfte unter sich, den Geist in der Materie symbolisirt, festhalten. Der Pauke begegnet dabei, was ihr noch nie begegnet war, Beethoven läßt sie einen Akkord anschlagen (b und f auf einmal, als Nachahmung des Quintenakkords in den Hörnern, 5. und 4. Takt vor Schluß). So ist Beethoven, von der untersten bis zur höchsten Stufe der Instrumentalwesen, der das Banner des Geistes entfaltende Prophet! —

4. Satz (Finale). Kein Instrumental-Finale war möglich, ohne die voraufgehenden Sätze an Umfang und Bedeutung zu übertreffen, damit aber eine Symphonie in der Symphonie zu schreiben, oder den ersten Sätzen nachzustehen und dem Totaleindruck zu schaden. Schon hieraus folgt, daß die Instrumentalsätze auf den Vokalsatz angelegt waren und derselben Idee dienen. Das vokale Element des Finale versöhnt sich vollends dem Instrumentalen, das schon in dem großen Gesangesstrome des Adagio, dem Vokalen so nahe wie möglich gekommen war (vergl. Bd. 1, S. 190—207).

Den Grundgedanken des Finale sprechen die von Beethoven gebrauchten Worte aus: O Freunde! nicht diese Töne, sondern laßt uns angenehmere anstimmen und freudenvollere (**Baritono solo, recitativo**), d. h. nicht mehr die in den Instrumentalsätzen vertretenen Seelenzustände (die Welt-Nänie), sondern die Freuden-Symphonie der Glücklichen dieser Erde. Und aus diesem Grunde ist der Anfang (**Presto** 3/4 D Moll) eine pathetische Dissonanz, der Sept-Akkord auf f in D Moll, mit dissonirender kleiner None (b). Der Sept-Akkord ist aber seiner Natur nach rezitativisch. Ein Instrumental-Rezitativ eröffnete den 1. Satz des Werks, ist Beethovens Eingang zum Chorsatz. Der erste Akkord ist zerstörend. Er zerstört die Trauersymphonie zu Gunsten der Freudensymphonie.

Nicht **diese** Töne.

Zu besserem Verständniß dieser Intention werden in dem von den Kontrabässen rezitativisch durchklüfteten Einleitungssatze (S. 96—212) die Geister dieser Töne citirt: das

Quintengeflüster des 1. Satzes, das Motiv des Scherzos, die erste Adagio-Strophe.

Allegro assai $^4/_4$ D Dur. Exposition des Vokalmotivs in den Kontrabässen **solo (unisono** mit den Violoncells) 24 Takte. Eine Riesenidee! Das Fundament des Instrumentalen als Fundament des Vokalen. Vielleicht das großartigste Motiv der musikalischen Welt. Instrumental intonirt vom Orchester (Beethoven) dem Chor (der Welt) überwiesen, symbolisch der Weltenchor. Erschütternd ist der Durchschlag, wo das Motiv im Eintritt aller Bläser, zu den nachschlagenden Streichinstrumenten, die Riesenflügel zu einem Freudenmarsch aller Kreatur entfaltet, S. 105. Plagale Wendungen (G Dur in D Dur) präludiren der Feierstimmung des nahenden Chors. Diese dem Chor entgegenschwellenden Plagal-Harmonien, der nach der marschartigen Motiv-Exposition (eine Riesenveränderung des durch die Bässe einstimmig aufgestellten Riesen-Motivs) gangartig überfluthende Satz (S. 107—110) werden von dem **Presto** zu Anfang, diesmal in „größtdenkbarer Dissonanz" unterbrochen. Der Sept-Akkord auf F in D Moll — hier ist er durch alle dissonirende Intervalle der Skale verstärkt, zu einem Ungeheuer-Akkord gethürmt, der die 3 ersten Sätze, die noch immer als Riesenschatten das Finale umschwebten, mit einem letzten Schlage zurückscheucht.

Nicht diese Töne.

Der Akkord gehört wesentlich der Kategorie von Häufungen (**Cumulus**) an, die wir im 1. Satz besprochen; er ist die

höchste, durch den Geist gegen die Materie (Ohren) gerechtfertigte Harmonie-Kombination (nicht Harmonie-Freiheit), eine Tonsättigung letzter Potenz. Dem Sept-Akkorde auf f in D Moll mit kleiner None vereinigt sich hier die Dominanten-Harmonie (a, cis, e, g), wodurch die ganze diatonische Moll-Skale von d auf einmal in die Erscheinung tritt. Ein bis in's Mark dringender Schreckschuß gegen das Leid-Gespenst, das nunmehr wohl weichen muß! Die Rechtfertigung des Akkords ist seine Stellung zur Idee. Nicht diese Töne!

Der Chor.

Gaudium verum res severa.

Der Vokalsatz (S. 113—226 der Partitur) hat, wie die D Messe, 4 Solo- und 4 Chorstimmen. Verstehen wir die ersten als den Ausdruck des Persönlichen, die letzteren als das Unpersönliche. Der Vokalsatz verfolgt: a) die vokale Durchführung des durch die Kontrabässe exponirten Hauptmotivs, b) die Aufstellung eines 2. Motivs (Seid umschlungen Millionen), c) die Vereinigung beider zu einer Doppelfuge ($^6/_4$).

Die Form des Hauptmotivs ist die des zweitheiligen Lieds volksthümlichen Ausdrucks mit Refrain (Chor).

Konstruktion. Anfang des 2. Theils bei: Deine Zauber binden wieder, auf welche Worte der Refrain (8 Takte) eintritt (S. 116), nach Exposition beider Liedtheile durch die Baß-Solostimme (1. Strophe). Nach dem Refrain 14 Takte

Orchester-Riturnell plagaler Weihe, mit Aufschwung bis g, welche Note das Lied nicht erreicht hatte (S. 117).

2. Strophe: wem der große Wurf gelungen (S. 118), dreistimmig, Solostimmen. Chor-Refrain: ja! wer auch nur eine Seele (S. 121). Das Orchester-Riturnell den Bläsern überwiesen (S. 123).

3. Strophe: Freude trinken alle Wesen (S. 123), zweistimmig, Solostimmen. Chor-Refrain: Küsse gab sie uns und Reben (S. 127), Riturnell, fortsetzender Chor: „und der Cherub steht vor Gott" (S. 129—131). Spannender Instrumentalschluß auf f und a, ohne Quinte (tenuto S. 131).

Allegro assai vivace alla marcia $^6/_8$ B Dur (S. 132) Sonnen- und Planeten-Marsch! Rhythmische und modulatorische „Veränderung" des Hauptmotivs, wie denn nach der organischen Auffassung der Chorsymphonie durch Séroff das ganze Werk als eine „Veränderungs-Phantasie" auf das Freuden-Motiv, im riesigsten Maßstabe, etwa nach Sirius-Entfernungen zu fassen wäre.

45 Takte Instrumental-Einleitung (kleine Flöte, Triangel, Becken (cinelli) große Trommel (gran tamburo). Dumpfe, den Athem benehmende Unisonenschläge auf schlechte (4.) Takttheile, (Fagotte, Kontrafagott, gran tamburo pp) bevor die Sonnen zum Fluge losgelassen werden. Tenor-Solo mit Chor (froh wie seine Sonnen fliegen, S. 137—142) dann Instrumental-Fugato (S. 145—160). Eine der „Kriegepisode" in der D Messe, analoge Vorstellung aller Kämpfe

im Geiste. Wendung aus B Dur nach D Dur (Oberterzmodulation) mit Berührungen von H Dur, H Moll (S. 159).

Erster, von den Solostimmen unabhängiger Chor auf dem Hauptmotiv S. 160 ($^6/_8$).

Plagaler Schluß. Höhepunkt des Hauptmotivs oder Vollbringung der Geschicke des 1. Themas. **Andante maestoso** $^3/_2$ G Dur (seid umschlungen Millionen). Gebiet des 2. Themas (Oratorium-Episode). **Cantus firmus** von 8 zu 8 Takten; in den Männer-Chorstimmen exponirt, vom vollen Chor zu einem Kontrapunkt im Orchester, wiederholt. Die tiefste Weihe erreicht diese Beethoven-Apotheose des Palästrina-Kirchenstyls, mit dem, mystische Wonne ergießenden **Adagio ma non troppo, ma divoto** G Moll (ihr stürzt nieder Millionen).

Orgeltöne scheinen sich hier den das harmonische Gebäude tragenden Pfeilern der Instrumentalakkorde, zu vermählen. Massenhaft, in der ahnungsvollen Intuition des **Sanctus** der D Messe, wächst die Satzbildung von der Erde zu den Sternen, in der zu diesen emporflimmernden Triolengruppe verminderter Harmonien auf der Dominante von D Dur (über Sternen muß er wohnen). **Allegro energico sempre ben marcato** $^6/_4$ D Dur, S. 177—196, Chor. Vereinigung des 1. und 2. Themas zu einer Doppelfuge. Höhepunkt der Vokalidee. Das 1. Thema **per augmentationem** (Sopran-Chorstimmen, Flöten, Hoboen **unisono** 1. Takt) das 2. Thema im ursprünglichen Werth (punktirte halbe Noten, im $^6/_4$ statt $^3/_2$ Takt, Altchorstimmen, 2. Violinen, Klarinetten, Trompeten **unisono** 1. Takt). Alles zu einer schlängelnden Achtelfigur

der 1. Violinen. Ein Wundergewebe. Plagaler Schluß, S. 196.

Allegro ma non tanto $^4/_4$ **alla breve** D Dur, S. 197. Finale des Vokalsatzes. Solostimmen, auf welche die Chorstimmen kanonisch eintreten S. 202 (Deine Zauber binden wieder) das Thema im Chor (alle Menschen werden Brüder S. 204) ist das Motiv der früheren Orchester-Riturnelle des 1. Themas (Hauptmotivs) das Beethoven nicht verloren gehen konnte.

Höhepunkt des Mystischen der Vorstellung in dem Quartett der Solostimmen (H Dur, S. 209, wo Dein sanfter Flügel weilt). Aetherisch (ohne Begleitung) schwebt die Quartett-episode, als letzter Anklang des Persönlichen (Irdischen) dem Alles umfassenden und damit unpersönlichen Schlußchor, entgegen. Das Quartett muthet der Baßsolostimme das tiefste **fis** und das höchste **e** zu. Kein Sänger wird Beiden Anforderungen entsprechen. Man wird die Stelle am Besten auf 2 Sänger vertheilen, ohne, wie leider geschieht, hineinzupfuschen. Beethoven hatte seine Ansichten über die Stimme, die mit seinen Vorstellungen auf's Engste zusammenhingen. Ihm das vorwerfen, hieße ihm vorwerfen, daß er überhaupt Beethoven, der Welt-Gedankenkoloß gewesen.

Stringendo il tempo, sempre piu Allegro (8 Takte) Jubel-Prestissimo $^4/_4$ **alla breve**, 65 Takte D Dur (S. 212—222). Chor: Seid umschlungen Millionen. Maestoso $^3/_4$ D Dur, 41 den Strom stauende Takte: Tochter aus Elysium. Instrumental-Prestissimo, 21 Takte auf dem Haupt-

motiv (1. Thema) in der Infinitesimal-Verminderung (diminutio) von Achteln, im schnellsten Zeitmaaße.

„Ungeheurer Schluß auf dem Grundgedanken der Weltbrüdergemeinde!" —

Wir sind keineswegs der Ansicht, daß durch op. 125 der Symphoniegattung ein Standpunkt bezeichnet wurde, den diese nicht verlassen darf, ohne herabzusteigen, daß Beethoven hier eine Form aufstellte, die er selbst nicht mehr verlassen hätte. Die Skizzen der zehnten zeigen keine Spur vokalen Elements.

Die Chor-Symphonie ist ein Einzelfall, keine Neugestaltung der Gattung in einer instrumental-vokalen Symphonie, mit Beseitigung der rein instrumentalen. Auf der, von dieser Mischform, auf Instrumentalgebiet erreichten Höhe, verschwindet der Begriff der Haydn-Mozartischen Symphonie, gilt der frühere Beethovensche, nur bedingungsweise. An alle Pforten der Zukunft der Tondichtung klopft dieses erstaunliche Gedicht! Wer alle Beethovenschen Symphonien gleich gut kennt, dem wird die neunte die neueste, ideenreichste, diejenige bleiben, bei der die Form selbst, die geistigste ist, noch die Ausdrucksmittel unerschöpflichen Gehalt bieten. Es ist nicht genug, sagt Ehlert (Briefe über Musik, S. 14) daß man durch das Studium aller übrigen Werke Beethovens für das musikalische Verständniß des Riesenwerkes alle Erfordernisse erworben hat, man muß poetisch für dasselbe durch die eigene sittliche Natur gestimmt werden, denn in den sittlich dichterischen Zeilen liegt die Bedeutung der 9. Symphonie.

Archiv.

Ortlepp (Beethoven, eine phantastische Charakteristik, 1836), Griepenkerl (das Musikfest 1841), haben über op. 125 Novellen geschrieben. Ersterer behauptet (S. 76), das Hauptmotiv im Finale beruhe auf dem Choral: „Freu' dich sehr o meine Seele", was nicht den geringsten Grund hat, Beethovens Natur widerspricht, und durch die Schwergeburt des Motivs, das Beethoven viermal änderte, widerlegt wird. Dasselbe gilt von der Behauptung, das Motiv sei dem Chor-Motiv der Phantasie für Piano, Orchester und Chor verwandt, das seinerseits einem unbedeutenden Lied ältester Zeit (Buchstabe c 4. Abtheilung) identisch ist, wie wir zuerst (Beethoven et ses trois styles, T. I, p. 201) nachwiesen. Schindler (S. 139) Beethoven bemühte sich mit dem Aufsuchen der Art und Weise, das Schillersche Lied in den 4. Satz geschickt einzuführen. Eines Tages rief er mir entgegen: ich hab's, ich hab's! indem er mir das Skizzenbuch vorhielt, wo ich las: Laßt uns das Lied des unsterblichen Schiller singen: Freude &c., welche Einleitung er aber späterhin mit: Freunde, nicht diese Töne &c. vertauschte. Das Rezitativ der Contra-Bässe lag auch nicht in seinem ursprünglichen Plan, und kam erst hinzu, als er jenes Einleitungs-Motiv abänderte, wodurch beinahe alles Vorausgegangene umgestaltet werden mußte, wie es die Grundempfindung jener Devise erforderte. Ebenso erging es ihm mit der Melodie zur ersten Strophe. Das Skizzenbuch zeigte eine viermalige Abänderung, worüber er jedesmal schrieb: meilleur.

S. 154. Man mußte sich sagen (D Messe, 9. Symphonie) das und das ist nicht möglich zu singen. Fräulein Unger (die berühmte Altistin) nannte Beethoven geradezu einen Tyrannen aller Singorgane. Er erwiderte lächelnd: Sie und die Sonntag (die erste damals lebende Sopransängerin) seien durch die modern-italiänische Gesangmethode so verwöhnt, daß ihnen nun solcher Gesang schwer falle. So quälen wir uns denn in Gottes Namen weiter, sagte die geduldige Sonntag.

Griepenkerl (S. 207). Verlangen Sie hier eine Arie à la

Rossini, Bellini, Piccini, Paccini, gepfiffen à la Catalani? Herr, oder denken Sie nicht, daß eine verjüngte Menschheit tutti anders singt, als ein geschulter, alter Dompfaff im Käfig solo? Nachtwächter singen Lieder in der Neujahrsnacht; hier triumphirt alle Kreatur eines Planeten in ein neues Jahrtausend hinein. Briefe über Musik von Ehlert (Berlin 1859 S. 13). Beethoven zog nicht das menschliche Wort in seine Symphonie, weil seine instrumentalen Kräfte erschöpft waren, sondern weil ihn dichterische Gesichtspunkte bei dieser Arbeit geleitet hatten und es ihm sehr wichtig war, in denselben nicht mißverstanden zu werden. S. 10. Wir begreifen nicht, wie solche einmal heraufbeschworenen Flammen der Begeisterung nicht den Kopf des Künstlers verzehren mußten, wie er mitten im Gedränge von tausend unsterblichen Einfällen, ruhig eisern, diese kolossale Sphinx meißeln konnte, zu deren Füßen wir wie Pygmäen sitzen, mit blinden Fingern an dem Sockel herumtappend und räthseldeutend. Die 9. Symphonie ist fast dem Frühling gleich. Es schlagen darin die Nachtigallen aller Wünsche, auch der himmlischsten, die das Menschenherz hegte, und wenn der mysteriöse Hymnus der Freude leise aus den tiefsten Gründen des Orchesters hinaufsteigt, wie eine junge Sonne rothe Lichter vor sich herschießend, wenn jene wundersame, gewaltige Melodie immer höher zum Himmel hinaufrauscht, wird uns da nicht erlösungstrunken zu Muthe, als fielen die winterlichen Bande vor der Allmacht des Frühlings?

A. M. Z. 1826. S. 853. Es ist, als ob die Musik auf dem Kopfe gehen sollte (!). Der letzte Satz spielt in den unglücklichen Wohnungen derer, die vom Himmel gestürzt sind (!). Es ist, als ob die Geister der Tiefe ein Fest des Hohnes über Alles, was Menschenfreude heißt, feierten (!).

A. M. Z. 1828. S. 246. Eine höchst merkwürdige Verirrung (!) des durch seine gänzliche Gehörlosigkeit (!) unglücklich gewordenen nun erlöseten Mannes (!). Wir erkennen den überkünstlichen Bau; wir müssen aber das Ganze mit dem Flecken Luxor vergleichen, der auf die prächtigen Trümmer des alten, fabelvoll herrlichen Theben gebaut ist. Das Scherzo wäre (!) schön, wenn es nicht durch seine

Länge den Eindruck zerstörte. Das Uebrige, selbst das Andante (!), worin Beethoven sonst (!) so Unübertreffliches zu geben hatte, nicht ausgenommen, erfüllt uns um so mehr mit Schmerzen, je mehr wir wissen, wie viel wir an Beethoven verloren haben (!).

Ein Londoner Urtheil (Harmonika, März 1828). Eine bizarre Komposition. Die heißesten Bewunderer Beethovens, wenn sie nur etwas Vernunft besitzen, müssen bedauern, daß sie zur Oeffentlichkeit gebracht worden ist (!). Die Freunde, welche Beethoven gerathen haben, dieses absurde Stück herauszugeben, sind gewiß die grausamsten Feinde seines Rufes (!). Ein Londoner Urtheil unserer Zeit. (Aus dem Englischen der Times (wörtlich von uns übersetzt) 26. April 1855.) Neue philharmonische Gesellschaft. Das große Ereigniß war die Chor-Symphonie (Choral-Symphony), die von einem versiegelten Bande der Werke des Meisters eine seiner populärsten Kompositionen geworden ist. Die Ausführung derselben war seit Gründung der Gesellschaft im J. 1852, binnen 3 Jahren, die fünfte. Zweimal dirigirte sie Berlioz, einmal Doktor Spohr und Lindpaintner. Die Thatsache, daß eine so hohe Eingebung sich die Gunst der Massen errungen hat und dem unwandelbaren Repertoir in Meisterwerken unserer Konzertsäle anzugehören verspricht, läßt uns England beglückwünschen, ist nicht etwa die Folge der Verdienste einer besonderen Aufführung des Werks. Der gefühlte Enthusiasmus, den die letzte und größte der Beethovenschen Symphonien jedesmal hervorruft, wo Auditorien von tausend bis zweitausend Personen versammelt sind, ist gewiß ein gutes Zeichen, ist ein Schritt vorwärts, den musikalische Kunst in England macht.

Und so in Paris, wo das Werk sich auf dem Repertoir erhält, nachdem dessen Einstudiren 2 Jahre in Anspruch genommen und Habeneck noch mehr Zeit gebraucht hatte, um sich mit demselben bekannt zu machen, worauf sich sein bekanntes mot bezieht: „Diable, j'ai longtems couché avec la partition!" Vergl. Schindler: Beethoven in Paris; Beethoven in St. Petersburg (B. 2 S. 298); Beethoven et ses trois styles (T. 2 p. 13—16) über den französischen Unsinn, hier an Freimaurerei (!) gedacht zu haben.

Marx (Lexikon der Tonkunst von Schilling). In der Chorsymphonie faßt Beethoven im höchsten künstlerischen Selbstbekenntniß alle Resultate seines Lebens zusammen. Riesengewaltig beschwört er die riesigen Mächte des vollsten bewegtesten Orchesters; sie müssen, dürfen ihn umscherzen, und ihr tief aufgährender Sturm, wie der leichte Tanz ihres Scherzes, trägt nur sein Verlangen, das sich in zarteste Sehnsucht, in den wehmüthigsten schmelzend entsagenden Abschied löst. Das Alles kann nicht ferner genügen Es zertrümmert und die Instrumente selbst ergreifen (in Rezitativform) die Weihe menschlichen Gesanges. Noch einmal wehen traumhaft alle jene Gestalten vorüber, menschliche Stimmen ergreifen jenes Rezitativ, und sie führen zu Schillers Freudengesang, ihm ein Bundeslied aller Menschen. Nichts kann rührender sein, nichts läßt uns so tief schauen in seine Brust, als wie erst Bässe dann Sänger das „Freude, schöner Götterfunke" so einfältig, so volksmäßig anstimmen, so hingegeben an das sanfte Verlangen und Lieben, das nur Menschen, Menschen! sucht, nur der Gemeinschaft mit Menschen bedarf, und nichts Höheres mehr kennt und will. Da ist seine Freude, sein ihm versagtes Ziel!

Marx (Musik des 19. Jahrhunderts S. 153). Beethoven, der seines Lebens reinste, vollste Kraft der Instrumentenwelt gegeben und in ihr, sie zum bestimmten Geistgehalt emporhebend, seine eigenste Aufgabe gelöst; Beethoven bietet noch einmal die Macht seines eigentlichsten Reichs auf zu kühnstem, gewaltigstem und freiestem Gebahren. Und all das mystisch-mythische Leben jener nicht menschlischen Stimmen drängt nur unwiderstehlicher zum Menschenwort hin; alle jene Traumgedanken (!) fliegen vorüber, wenn die klangverhüllten Bässe drang- fast qualvoll sich in die Gestalt der Menschenrede hineinringen, das Lied, das einfache Volkslied dumpf und blöde vor sich hinsummen, dann der Theilnahme, dem Mitgefühl und zuletzt dem Jubel des Orchesters übergeben. Und das noch gewährt nicht Befriedigung; Menschenstimme, Menschenwort allein kann vollenden, was jenes Stammeln (?) nur versucht und ahnen läßt. Der Mensch, der Bruderbund freien, im Höchsten andachtvollen Menschenthums, ist über alle Mystik der Zauber-Instrumentenwelt hinaus, dem Menschen eigenstes

Bedürfniß und Befriedigung, das Wort dem Menschengeist eigenstes, mächtigstes, auf den Höhen des Lebens unentrathbares Organ. Das ist der kunstgeschichtliche und kunstphilosophische Sinn der 9. Symphonie, es ist die Urkunde über Macht (gewiß) und Gränze (?) der Instrumentalkunst.

Hugo Dingelstädt. Alle Hohlköpfe glauben an die Vielseitigkeit der Form, während der Schöpfer selbst nur eine beliebt hat — den Menschen. Alle anderen, als unvollkommen, finden sich in dieser. So kann es auch nur eine vollkommene Form der Instrumentalmusik geben — die Symphonie-Form, die eben der Menschen-Entwickelung nachgebildet ist, und von Beethoven, als solche, geschaffen, mit dem Humor beschenkt wurde (Beethovensches Scherzo). Die scheinbare Weiterbewegung der Form in der 9. Symphonie ist eben nur eine Symphonie mit einem vokalen Epilog, der die instrumentale Form gar nicht berührt. Nur im Scherzo ist an eine Weiterbewegung der Form zu denken, denn der Humor ist unberechenbar und jede Nation wird diese Form für sich ausbeuten. Mendelssohn vertritt darin schon jetzt das israelitische Element. Robert Schumann hat immer dem Humor nachgestrebt, der ihn immer floh. Spohr vertritt das langweilige; Berlioz das französische Element; Italiäner und Russen mit Symphonien kenne ich nicht. Gewiß würde der Italiäner im Scherzo, à la Rossini, mit einem Harlekin hervorspringen; der Russe den ernsten $^{4}/_{4}$ Takt hineinbringen, denn der Russe ist ernst von Natur und kennt weder englischen noch deutschen Humor. Der musikalische Ausdruck kann auch nicht weiter gehen, da Beethoven so ziemlich alle Fibern der Menschenbrust anschlug, was noch kommt wird Verzerrung sein, oder Trivialität wie der moderne Gesang. Es gehörte ein eigenthümlicher Zusammenfluß von Umständen dazu, der nicht so bald wiederkehren dürfte, um den musikalischen Gedanken so weit zu bringen, als ihn Beethoven gebracht hat: Die Taubheit des Meisters, die ihn von der Welt isolirte; seine Hülflosigkeit, die ihn poetisirte; seine keusche Sittlichkeit, die ihn exaltirte; seine stolze Armuth, die ihn reprouvirte. Deshalb ist er der gefesselte Prometheus — der Freie stahl das ewige Feuer für alle Zeiten —

der gefesselte hob dräuend und verwegen die kettenschweren Hände zum Himmel, Beethoven aber war Christ und dräuete nicht, sondern lächelte seiner Fesseln, sie brachten ihn der Gottheit näher, er ist der christliche Prometheus.

Ein erratum bei Ries (S. 160). Beethoven schreibt Ries nach London, Wien den 9. April 1825. „In der Ihnen geschickten Partitur ist, so viel ich mich erinnere, in der ersten Oboe und zwar im 242. Takte (1. Satz), wo stehet (Musikbeispiel f, e, d Sechszehntheil) statt f, e, e.“ Bemerkung. Der 242. Takt paßt nicht auf das Citat, wohl aber der 255. und 256., wo sich zweimal hintereinander die Hoboenstelle (unisono mit der Flöte) findet (S. 21 der Partitur), unmöglich indeß geändert werden kann, weil in der hinuntergehenden Figur f, e, d die Nachahmung des im Mittelsatz in den Hoboen eingetretenen, der Sechszehntheilgruppe des Hauptmotivs (siehe oben den 1. Satz) angehörigen Themas enthalten ist, und durch f, e, e zerstört wurde. Man muß annehmen, daß durch einen Fehler des Kopisten f, e, e in die Partitur gekommen und durch Beethoven in f, e, d (wie wir die Stelle besitzen) geändert, durch die Gedankenlosigkeit von Ries aber in's Gegentheil verdreht worden war.

Sagen wir auch von der Chor-Symphonie:

„Sowohl ihrer ganzen Anlage nach, als auch in ihren Einzelnheiten mehr als menschlich erhaben und fast furchtbar hoch (op. 123).“

Die Symphonien Beethovens! das sind die Geheimthüren zu dem unbekannten Lande, das Glaube, Gefühl, Instinkt uns Menschen ahnen, glauben, ersehnen lassen.

Werfen wir einen Rückblick auf die Reihe.

Die 1. Symphonie: „Tradition ohne den Beethovenschen Begriff.“

Die 2. Annäherungen an den Beethovenschen Begriff.

Die 3. Der Beethovensche Symphoniebegriff in Anwendung auf ein Programm: Der Held in der Weltgeschichte.

Die 4. Ausbreitungen in dem durch den neuen Begriff gewonnenen neuen Kunstmaterial zu dem auch ohne Programm geltenden Kunstwerk.

Die 5. Zweite symphonische Programm-Dichtung: Der Held im Menschen (Seelenkampf — Sieg im Weltgerichtsmarsch des Finale).

Die 6. Die Natur in der Symphonie.

Die 7. und 8. Bilder aus den Tagen der Befreiungskriege Europa's. Die pastoralen Anklänge in der 7. Symphonie bestimmten uns (B. 2 S. 55), ein ausschließlich pastorales Programm aufzustellen. Die aus dem äußern Grunde der um 1812 und 1813 alle Geister beherrschenden Militärvorstellungen, wahrscheinliche von inneren Gründen *) unterstützte Séroff'sche Interpretation der 7. und

*) Man denke an das kohortenartig (in einem pas redoublé) sich aufstellende Gegenmotiv des ersten; an die Pauken und Trompeten in Mitten der zartesten Gefühlsweihe des zweiten Satzes, an den marschartigen Umzug im Trio des Scherzo's, an die sturmmarschartigen Wechsel (Evolutionen) im Finale der 7. Symphonie. Von Militärvorstellungen ist nur ein Schritt zu Nationalitäten. Séroff geht daher weiter, und findet Ungarisches Element in der 7., Polnisches in der 8. Symphonie. Er sagt, der Ragoczi-Marsch, die von Beethoven behandelten ungarischen Motive (Schlußchor in den Ruinen von Athen, die König Stephan-Ouvertüre), hätten in Tonalität, Rhythmus und Ausdruck, Konnexität mit der 7. Symphonie, deren Mittelsatz langsamer Bewegung (Allegretto) ein Ausrückungsmarsch sei. Alles Einheitlichkeit der Vorstellung in der 7. Symphonie, und selbst die großen Terzen-Treppen der Einleitung erstürmten sich im Finale einen Triumphmarsch

Gewiß ist, daß Beethoven Vorliebe für Ungarn hatte und ihm nahe lag, dem ritterlichen Nachbarvolk des verweichlichten Wiens Vertretung zu geben. Wie viele ungarische Anklänge in Franz Schubert! z. B. im Finale des Quintetts für 2 Violinen, Alt, 2 Violoncells C Dur (op. 163, bei Spina in Wien erschienen). Warum sollte Beethoven dem Einfluß der Nachbarschaft entgangen sein? Verwandtschaft mit polnischem Element (was nicht handgreiflich, sondern an-

8. Symphonie durch militärische Momente, wird, indem dabei dem

---

nähernd zu verstehen ist) erblickt Séroff in dem polonaisenartigen Schwung des ersten Satzes der 8. Symphonie, in dem leichteren Blute des ganzen Werks, in der auf dem Standpunkt, zu dem Beethoven die Gattung erhoben hatte, etwas leichtfertigen, im Horn- und Violoncell-solo des Trios, gleichsam prahlerisch liebenswürdigen Menuettsatz; in dem, polnischen Tanzrhythmen genäherten Allegretto-Satz; in dem lebenslüsternen Ausdruck des Final-Motivs. Vorliebe für polnische Elemente, oder auch nur eine Berührung mit solchen, findet man zwar nicht in Beethovens Leben, warum sollte aber eine, ungarischem Wesen nahe stehende, an sich poetische Nationalität, die in dem politischen Drama der Zeit (1812, 1813) ihre Rolle spielte, Beethoven zu fern gestanden haben? Warum sollten die nordischen Franzosen (wie man die Polen benannt hat), deren Magnaten von Alters her ein Hauptelement der Wiener Fremdenkolonie bildeten, nicht auch einmal Beethoven vorgeschwebt haben? Man würde somit die 7. und 8. Symphonie kurz die „Nationalen" nennen. Séroff wird diese seine Ansichten begründen. Hier mögen sie als Fingerweis Platz gefunden haben, daß wesentlich neue, organisch begründete Anschauungen der Symphonien von Séroff zu erwarten sind. Wichtiger, dem Gegenstand ein transzendentales Feld eröffnend, ist, daß Séroff dahin gekommen, thematische Zusammenhänge aller Sätze einer Beethovenschen Symphonie nachweist, so daß eine jede derselben in allen Sätzen, auf einen und denselben thematischen Ausdruck in letzter Reduktion, damit aber auf eine und dieselbe einheitliche Idee zurückgeführt wird, was insbesondere bei der Chorsymphonie von tiefster Bedeutsamkeit ist. Eine Beethoven-Physiologie, an die noch Niemand gedacht hat, deren Feststellung Séroff unbedingt den ersten Platz in der Beethoven-Kritik anweisen wird.

Am Ende unserer Laufbahn rufen wir freudig dem neuen Ideenstreiter zu:

„I, pedes quo te rapiunt, et aurae!" —

pastoralen Element der 7. sehr wohl Rechnung getragen werden **kann**, das rationelle Interpretationsmittel bleiben

Die 9. Eine Revision der Weltgeschichte. — Alle Menschen werden Brüder — die Verbindung aller voraufgegangenen Vorstellungen zu der von Schiller in Worten, von Beethoven über den Wortinhalt hinaus gedichteten Weltbrüdergemeinde, mit der Trauer des Einzelnen über Nichtbetheiligung.

Das ist die in ihre Theile schwingende Beethoven-Weltkugel (symphonische Kosmogonie).

* * *

Op. 126. 6 Bagatellen für das Pianoforte (**Six Bagatelles**) Schott (Mainz). Ausgeführter als die Bagatellen op. 119. Das Presto $^3/_4$ ist ein prachtvoller Scherzo-Satz größten Styls. Vergl. Bd. 2, S. 140. Nach Schindler (Biogr. S. 117) aus der Zeit der D Messe, wofür innere Gründe sprechen, in so fern der Styl der letzten Sonaten und Quartette „**in nuce**" gegeben ist. —

* * *

Op. 127. Quartett für 2 Violinen, Viola und Violoncell (1. Anzeige Cäcilia, Juli 1825) Es Dur (Schott, Mainz), dem Fürsten Nikolai (Borissowitsch) Galitzin gewidmet; der Titel ist französisch. 4 Ausgaben, in Partitur bei Schott, Ewer in London, Heckel in Mannheim, Lanner in Paris. Für 2 Pianoforte von A. Séroff, vierhändig und zweihändig von Rummel (seit 1825) das Adagio-Motiv für eine Sopranstimme und Pianoforte (Beethoven's Heimgang a 4. Abth.).

Den Herren Joachim in Hannover; Hell-

mesberger in Wien; Laub in Berlin; Vieuxtems in Paris, den Vertretern der letzten 5 Quartette in der Oeffentlichkeit.

Die Quartett-Pentaide.

Docti rationem artis
intelligunt, indocti voluptatem.

Wir stehen vor der am innerlichsten in dieser Innerlichkeit, am freiesten entwickelten Musik-Idee, vor der Spitze Beethovenschen Geistes in der Violin-Familie, vor den mit op. 127 eröffneten 5 letzten Violin-Quartetten.

Diese Pentaide, eine Literatur für sich, vielleicht der umfassendste Gedankenflug, den Dichtung überhaupt gewagt hat, sei bei op. 127, dem Eckpfeiler des Gebäudes, zusammengefaßt.

Nicht einzeln und für sich sind diese im Gehalt verschiedenen, im Geiste einheitlichen, von Allem und Jedem in der Gattung Erlebten, abweichenden Quartett-Dichtungen, zu verstehen. Als Musikseele im Quartettkörper, als die von Mitteln und ihren Gewöhnungen, abstrahirende Erfindung, erkläre man sie sich aus der 3. Periode, dieser Läuterung und Verklärung des Beethovenschen Gedankens, aus der ihnen verschwisterten Sonaten-Gruppe (op. 101, 102, 106, 109, 110, 111) aus der D Messe, aus der Chorsymphonie.

Man hat sich diese Dichtungen als angewandte Quartettform, als **Quartettiden** zu denken, in der Art wie die Pastorale uns eine Symphonide keine Symphonie war;

sie gehören der Gattung, nicht der Species Quartett an, sind abgeleitete Begriffe und das bezeichnen wir mit dem Ausdruck **Quartetttiden.**

Die 5 letzten Quartette absorbirten die 5 letzten Lebensjahre des Dichters; so viel Gedankenprozeß als die Riesenpartituren der Messe, der 9. Symphonie, zusammen! — Sie sind das **testamentum mysticum** seines Instrumentalgeistes, auf dem Höhepunkt seiner Macht über alle Mittel; Anwendungen auf die Quartett-Idee, Quartetttiden, keine Quartette **in sensu stricto.** — Was wäre hier dem Forscher nicht heilig? — Ob seine Gewöhnlichkeit das Ungewöhnliche*) zu fassen vermöge frage sich der Zweifler. Nicht kleinbürgerlich kann der Weltbürger verstanden werden; nicht auf Planen und Karten des alten Quartett-Weichbildes, sein Gedankenflug verzeichnet stehen. Sich, das eigne Verständniß, mißt man an diesen Quartettdichtungen, nicht sie nach dem eigenen Unverständniß. Diese Gebilde sind der höchste Maaßstab für den Geistesgehalt instrumentaler Dichtung überhaupt.

Das Interesse dieser Quartette ist das Interesse am

---

*) Ausdruck Beethovens in Bezug auf Beurtheilung seiner Person gegen eine Persönlichkeit, welche zu nennen rücksichtslos wäre. Der Originalbrief (Mai 1824) im Nachlaß von K. Holz. Dieser schreibt uns (aus dieser Quelle unschätzbar), lieb waren dem Meister die Rasoumowskischen Quartette, noch lieber die letzten 5, am wenigsten lieb die 6 ersten, vergl Beethovens Brief über seine Adelaide, Uebersicht der 2. Periode.

menschlichen Geiste überhaupt. Um ihre praktische Lebensmöglichkeit haben sie sich nicht zu kümmern; sie bilden verklärte und verklärende Erscheinungen, die in Begeisterung denken, fühlen, sprechen, handeln; uns in ihren Kreis ziehen, mit ihrem poetischen Hauche herausreißen aus dem Gebiet von Ursache und Wirkung, im bürgerlichen Leben! Nur das ist eine wahre, ächte, schöne Freude, die den Keim zu einer neuen in sich schließt und dadurch über ihre Grenzen täuscht, und darum hat der Dichter diese Quartette hingestellt als das was sich nie und nirgend hat begeben und darum auch nie veraltet, als ein ideales Wesen.

Hier gilt es die bisher in der Gattung gesammelten Gedankenfrüchte, als bloße Ausgangspunkte für unbekannt gebliebene, anzusehen, und wo man mit dem Begriff fertig zu sein glaubte, von vorne anzufangen. Was die Kirchentonarten, der Fugenstyl, die Modulation, bisher gewirkt hatten — hier ist's vollbracht; in der Anwendung auf die empfindlichste Musikgattung, hat es die Probe bestanden!

Die Pentaide, das Substrat des ganzen Beethovenschen Tiefgedankens, ist der Musikseele was die 9. Symphonie einer Gattung, die D Messe einem Styl — „die Berechtigung der Idee für sich."

Die Pentaide vereinigt einer im Quartett nie erlebten Spekulation, die Majestät der zweiten, die einfache Schönheit der ersten Periode, welche Gedankenstufen, in der Verwerthung durch Spekulation, ihre eigentlichste Bedeutung erlangen.

Vergessen wir nicht, unter welchen Bedingungen der Quar-

tettbegriff in das Leben der Musikidee tritt. Die Quartettseele hatte zu keiner Zeit darin bestanden, an der Zusammenstellung von 4 Streichinstrumenten, zu größerem oder geringerem Spielreichthum, genug zu haben, sondern darin, ein Mikrokosmus der Musikseele selbst zu sein. Die Gedankenfreiheit nach der die Quartettseele strebte, verleiht ihr die Pentaide. Die Trilogie op. 59, hatte drei Schläge an die Pforte des dem ersten Beethoven noch verschlossen gebliebenen Quartett-Geistes gethan. Ein dem Geschmack, die erste Violine vor Allem, tüchtig geigen zu lassen, anklebendes (konzertantes) Element, war in op. 59 mit untergelaufen. Die große Sporade (wie wir op. 74 bezeichnen, weil das „Harfen-Quartett" sich in den ersten und zweiten Styl theilt) hatte das Werk der Emanzipation partiell fortgesetzt. Am weitesten war der Phantasus des F Moll-Quartetts (op. 95) gekommen. Mit der Pentaide beginnt nicht nur die Neugestaltung des Begriffs, sondern auch, und dies ist die Hauptsache, ein höheres Stadium der Musikidee, das Stadium der von Ausdrucksmitteln abstrahirenden, für und an sich geltenden Erfindung. Dem Quartett d. h. einer die Kluft vom Einzelinstrument bis zum musikalischen Demos (Orchester) ausfüllenden Oligarchie, das Geheimste anzuvertrauen, lag Beethoven nahe, weil dem Quartett nur Geweihtere nahen, die Geweihtesten in dieser Neugestaltung des Begriffs. Kein Quartett in der historischen Bedeutung des Worts; eine von 4 Streichinstrumenten dargestellte Literatur, welche die dem Ausdrucksmittel eingewohnten Bedingungen, als eben

so viele Fesseln abstreift. Charakter und Zahl der Sätze werden nicht mehr einer Schablone unterworfen sein. Nicht nur als Faktoren eines Ganzen (was schon der Fall gewesen war) auch im Spielreichthum, das heißt hier: in Theilnahme an der Idee, werden alle 4 Stimmen ebenbürtig sein, wird die zweite Violine eben so viel erzählen als die erste, die Bratsche so viel als der Baß.

Hat man da nicht zu betrauern, immer wieder das historisch gewordene Quartett noch da in Angriff nehmen zu sehen, wo keine historischen Zwecke vorliegen, der Zuhörer um die Gelegenheit gebracht wird, für die Zukunft menschlichen Fortschrittes mit Gedanken arbeiten zu können! Da will für den Genuß der Früchte, welche der historische Acker in Beethovens letzten Quartetten getragen hat, keine Zeit bleiben, und der Zweck wird um der Mittel vergessen, deren es bedurfte um den Zweck, die Freiheit der Musikidee im Quartett, zu erreichen. Aber es wird eine Zeit kommen, wo man auch das ebenso gut in Beethoven historisch Gewordene historisch behandeln wird, wo von den 11 ersten Quartetten nur das 11. (F Moll) als sich selbst Form und Gesetz und damit freie Musikidee, ein Lebendiges sein und bleiben wird, womit wir den 10 früheren Quartetten nicht zu nahe treten, vielmehr was ihnen (mehr im Einzelnen als im Ganzen) Unvergängliches einwohnte, zu schätzen wußten. Die Pentaide hingegen kann nie historisch werden, weil sie keinem Geschmack, keiner Form und Zeitrichtung unterthänig ist, es nur mit der Idee zu thun hat. Auch die Pentaide kann und wird Ge-

meingut werden (eine Arbeit, mit der nicht das laufende Jahrhundert zu Stande kommen dürfte), an sich selbst sterben kann dieser Begriff nicht, denn er ist das Unsterbliche im Menschen — der Geist.

Hauptmomente sind:

1) Die Abwesenheit eines hervorragenden (konzertanten) Elements, dessen sich der Dichter bisher bediente (op. 59, 74 und selbst noch op. 95).

2) Die veränderte äußerliche Satz-Oekonomie, welche von vier, um zwei Sätze vermehrt ist (B Dur op. 130), ein Ganzes in sieben Bewegungen (Cis Moll op. 131) aufstellt; mehre einzelne Sätze eines Ganzen zusammenhängen läßt (op. 132. 135).

3) Die veränderte innerliche Satz-Oekonomie, indem wiederum ein und derselbe Satz in mehre Bewegungen zerfällt (op. 130. 132) was wir, eine rezitativische Reihe nennen, und Rezitativ-Quartette (op. 130. 132) von Quartetten unterscheiden, denen dieses Element fehlt (op. 127, 131, 135).

4) Die selbst in dem unerschöpflich mannichfaltigen Beethoven, auffällige Verschiedenheit der 5 Quartette im Gehalt, was die Einheitlichkeit im Styl nicht stört, wenn man die von uns in der Sonaten-Gruppe dieser Periode getroffenen Unterschiede eines kolossischen und pompejanischen Elements (siehe op. 101) im Auge behält.

So sind, bei wunderbaren Klangschönheiten im Einzelnen (pompejanischen Farbenschmelz) das Es Dur- und Cis Moll-

Quartett (op. 127. 131) durch Größe und Macht der Form, durch die breiten Schlußsätze, kolossischen Styls; das A Moll- und F Dur-Quartett (op. 132. 135) mit den dieser Periode eigenthümlichen Klangreizen im Vordergrunde, zeigen hingegen die Farben und Gebilde, welche wir mit dem Namen eines pompejanischen Elements belegten. Das B Dur-Quartett (op. 130) hält die Mitte, durch Großartigkeit des ersten und ursprünglich letzten Satzes (der Fuge op. 133) durch die Klangwunder der Mittelgruppe von vier gekürzten Sätzen.

Wenn man den vorherrschenden, wenn gleich vielfältig unter sich abgestuften Ausdruck, in's Auge faßt, so dürften folgende Ueberschriften den Gehalt im Allgemeinen bezeichnen: op. 127 (Es Dur) — der Kunsttempel neuer Quartett-Dichtung; op. 130 (B Dur) — ein Gesicht; op. 131 (Cis Moll) — Geschichten großer Seelen; op. 132 (A Moll) — Andacht in Kunstinbrunst; op. 135 (F Dur) — Ein Quartett-Breughel.

Das erste Glied dieses Cyklus ist unserer Anschauung nach, das objektiv-kunstschönste, im Gehalt Beruhigteste; das zweite das Geheimnißvollste, das dritte das Erregteste, Großmächtigste, das vierte das Subjectivste (aus dem Tagebuch der Seele), das fünfte das Launigste (umori melanconici!) in der Art der kleineren (nicht geringeren) Stücke Shakespeares: Cymbeline, Maas für Maas; mit dem unversiegbaren Sehnsuchtsborn (Lento) zum Hintergrunde.

Entstehung.

Wir verdanken Karl Holz, Sekundarius des Schupanzigh-schen Quartetts, folgende aus dieser Quelle besonders schätzbare Notizen (Baden bei Wien den 16. Juli 1857).

„Beethoven beendigte sein Quartett in Es (op. 127) im September 1824 (vergl. den Brief an Schott, a 4. Abtheil. Heimgang) dann das in A Moll (op. 132) vor und nach einer Entzündungskrankheit im Vorfrühling 1825, daher die Ueberschriften „Dankgesang" und „neue Kraft fühlend." Das in B mit der Fuge (op. 130) im December 1825, Cis Moll (op. 131) im Juli 1826 und das kurze in F (op. 135) im September 1826. Im October und November schrieb er nur noch in Gneixendorf das vierhändige Klavier-Arrangement (vergl. op. 134) der Quartettfuge in B (op. 133) und das in den abgeänderten Auflagen des B Quartetts (op. 130) erscheinende letzte Stück (2/4) das nach seinem Willen sich unmittelbar d. h. ohne längere Zwischenpause, an die verklingende Cavatine anschließen sollte. Dieses Finale war auch sein letztes Werk. Anfangs December 1826 kam er erkrankt in Wien an, und war so schwer angegriffen, daß er nicht mehr im Stande war, auch nur eine musikalische Idee zu denken! — Während des Komponirens der drei vom Fürsten Galitzin gewünschten Quartette op. 127, 130, 132) strömte aus der unerschöpflichen Fantasie Beethovens ein solcher Reichthum neuer Quartett-Ideen, daß er beinahe unwillkürlich noch das Cis Moll- und F Dur-

Quartett schreiben mußte. „Bester, mir ist schon wieder was eingefallen!“ pflegte er scherzend und mit glänzenden Augen zu sagen, wenn wir spazieren gingen: dabei schrieb er einige Noten in sein Skizzenbüchlein. „Das gehört aber für das zweitnächste Quartett (Cis Moll) das nächste (hiemit ist das B Quartett op. 130 mit 6 Sätzen gemeint) hat schon zu viele Sätze.“ In jeder Beziehung stellte er seine letzten Quartette über alle früheren, namentlich über die ersten sechs, die er nur als einen Ausfluß richtiger Empfindung und eines tiefen Gemüths anerkennen wollte. Als er das B Quartett beendigt hatte, sagte ich, daß ich es doch für das größte von den dreien (op. 127, 130, 132) halte. Er antwortete: „jedes in seiner Art! die Kunst will es von uns, daß wir, so sprach er häufig scherzhaft im Kaiserstyl, nicht stehen bleiben. Sie werden eine neue Art der Stimmführung bemerken (hiemit ist die Instrumentirung, die Vertheilung der Rollen gemeint) und an Fantasie fehlt's, Gottlob, weniger als je zuvor!“ Später erklärte er doch für sein größtes, das Cis Moll-Quartett. Auf die Partitur, die er an Schott abschickte, schrieb er ironisch: „Zusammengestohlen aus Verschiedenem, diesem und Jenem.“

Für ihn war die Krone aller Quartettsätze und sein Lieblingsstück, die Cavatine Es $^3/_4$ aus dem B Quartett. Er hat sie wirklich unter Thränen der Wehmuth komponirt, und gestand mir, daß noch nie seine eigene Musik einen solchen Eindruck auf ihn hervorgebracht habe, und daß selbst das Zurückempfinden dieses Stückes, ihm immer neue Thränen koste.

Schupanzigh war einer der intimsten und jovialsten Freunde Beethovens, wurde von diesem auch seiner Lebensweise wegen, gewöhnlich „Fallstafferl“ genannt. Er war gerade nicht in glänzenden Verhältnissen, und Beethoven, wohlwollend wie ein Kind, gab ihm gern seine neuesten Quartette zur ersten Produktion. So hatten wir denn jedesmal, nachdem die Partitur ausgeschrieben, und die Stimmen von Beethoven selbst unter Fluchen und Schelten corrigirt waren, die ersten Proben in Beethovens Wohnung. Violine 1. Schupanzigh, 2. Holz, Viola Weiß, Cello Lincke. Beethoven saß gewöhnlich zwischen Schupanzigh und mir, denn die hohen Töne trafen noch sein Ohr, während er die tiefen nicht mehr hörte. Beethoven gab die **Tempi** an, die **Ritardando's** u. s. w., spielte uns auch einzelne Stellen auf dem Klavier vor. Ich war im Voraus der Bestunterrichtete, denn ich hatte die Partituren schon früher, ich möchte sagen, an der Quelle studirt.

Schupanzigh hatte manchmal einen harten Kampf mit Schwergriffen der 1. Violine, worüber Beethoven in ein homerisches Gelächter ausbrach. Die Produktion selbst war nie im Beisein Beethovens. Das Publikum war nach Umständen begeistert, erstaunt, oder fragend, doch aus Ehrfurcht nie absprechend. Es begriff — oder es begriff auch nicht. Bei der 1. Produktion des B Quartetts, als noch die Fuge das Finale bildete, mußten die kleinen Zwischensätze in B Moll und G Dur, auf stürmisches Verlangen, wiederholt werden (wie bei jeder öffentlichen Produktion der wir beiwohnten). Die Fuge ging unverstanden vorüber. Beethoven erwartete mich

nach der Aufführung im nächstgelegenen Gasthause. Ich erzählte ihm, daß die beiden Stücke wiederholt werden müssen. „Ja! sagte er hierauf ärgerlich, diese Leckerbissen! Warum nicht die Fuge?“ Der Kunsthändler Math. Artaria, welchem ich im Namen Beethovens das Eigenthumsrecht für das B Quartett verkauft hatte (das Honorar war 80 Dukaten) stellte nun an mich die äußerst schwierige Aufgabe, Beethoven dahin zu bringen, anstatt der schwer faßlichen Fuge ein anderes, den Ausführenden wie dem Fassungsvermögen des Publikums, zugänglicheres, letztes Stück zu schreiben. Ich stellte nun Beethoven vor, daß diese Fuge, ein außer dem Bereich der gewöhnlichen, ja selbst seiner neuesten ungewöhnlichen Quartettmusik, liegendes Kunstwerk sei, daß es für sich allein abgesondert dastehen müsse, auch allerdings eine eigene opus-Zahl verdiene. Artaria sei gern bereit, ein neues Finale besonders zu honoriren. Beethoven wollte Bedenkzeit, doch schon am folgenden Tage erhielt ich einen Brief, worin er sich bereit erklärte, den Wünschen zu entsprechen; für das neue Finale sollte ich 12 Dukaten verlangen. Mit diesem Letztwerke schickte mir Beethoven später auch einen hierauf bezüglichen Kanon („hier ist das Werk, schafft mir das Geld!“). „Eine Fuge zu machen“, sagte Beethoven, ist keine Kunst, ich habe deren zu Dutzenden in meiner Studienzeit gemacht. Aber die Phantasie will auch ihr Recht behaupten, und heut' zu Tage muß in die alt hergebrachte Form ein anderes, ein wirklich poetisches Element kommen.

Weitere Quellen.

Veranlassung zu op. 127, 130, 132 wurde der Fürst Nikolai (Borissowitsch) Galitzin, der Beethoven den Antrag machte, für ihn 3 Quartette schreiben zu wollen *). Nach

*) Der von Holz nach dem Original diplomatisch getreu für uns kopirte Brief lautet: St. Pétersbourg, 9 Novembre 1822. Monsieur! Aussi passioné amateur de musique, que grand admirateur de Votre talent, je prends la liberté de Vous écrire, pour Vous demander, si Vous ne consentiriez pas à composer, deux ou trois nouveaux Quatuors dont je me ferai un plaisir de Vous payer la peine, ce que Vous jugerez à propos de marquer. J'en accepterai la dédicace avec reconnaissance. Veuillez me faire savoir à quel banquier je dois adresser la somme que Vous voulez avoir. L'instrument que je cultive est le Violoncelle. J'attends votre réponse avec la plus vive impatience. Veuillez m'adresser Votre lettre à l'adresse suivante. Au Prince Galitzine à St. Petersbourg, aux soins de Mr. Stieglitz et Comp. banquiers. Je Vous prie d'agréer l'assurance de ma grande admiration et de ma considération distinguée. Prince Nicolas Galitzine.

Hiernach ist Schindler zu berichtigen, der S. 161 der Biographie sagt: in den ersten Wochen des Jahres 1824 erhielt Beethoven von einem russischen Fürsten den ersten überaus schmeichelhaften Brief mit dem Ersuchen rc.

Die Antwort Beethovens ist in einem Artikel des Fürsten im Pariser Journal la Presse vom 13. Oktober 1833 enthalten, wo man von Beethoven liest: qu'il était prêt à déférer aux désirs du Prince, en témoignant son plaisir d'apprendre qu'on approchait des oeuvres de son esprit; qu'il ne saurait cependant assigner de terme à l'éxécution de sa promesse, attendu que

dreijähriger Correspondenz (vergl. a 4. Abtheilung) gelangte op. 127 im März 1825 nach St. Petersburg; op. 132 im

---

l'inspiration ne se commandait pas et qu'il n'était point de ces journaliers qui travaillent à tant par jour et par feuille; que néanmoins sa position, rien moins qu'aisée, le mettant dans la pénible nécessité de devoir vivre de son travail, il fixait la rénumération à 50 ducats par Quatuor. Dieser gering erscheinende Preis war es damals nicht, wie aus folgendem Brief des Leipziger Verlegers Peters an Beethoven hervorgeht.

Leipzig, den 13 Juni 1822. Ihr neues Quartett, welches Sie fertig haben, wünscht' ich (hier ist op. 95 F Moll das 11 Quartett gemeint, denn op. 74 das 10. Quartett war 1810 erschienen und op. 127 das 12. noch nicht angefangen, vergl Anhang I.); allein 50 Dukaten möchten doch meine Kräfte übersteigen, das theuerste, was ich bis jetzt für ein Quartett zahlte, war 33 Dukaten. Ich pressire (!) auch nicht um ein Quartett, indem ich noch 4 neue von Spohr, eins von B. Romberg und eins von Rode zu drucken habe (!).

Bescheiden von Beethoven und ganz in seinem rechtlichen Charakter war, einem russischen Fürsten seinen deutschen Preis zu nennen. Diesen erhielt Beethoven zum größeren Theil im Voraus im Jahre 1823. Da aber in Erwartung des 1. Quartetts für ein dem Fürsten im August 1823 von Beethoven zugeschicktes Manuscript-Exemplar der D Messe (im Besitz der St. P. Philharmonischen Gesellschaft) 50 Dukaten, für die in Erwartung des 3. Quartetts dem Fürsten im Juni 1826 zugeschickte, ihm dedizirte Ouvertüre op. 124 25 Dukaten berechnet wurden; so geschah es, daß nach Eintreffen des 3. Quartetts im Januar 1827 der Fürst, der im November 1826 zur Armee nach Persien gereist war, Beethoven bei dessen Tode noch 125 Dukaten schuldete, welche der Neffe, Karl Beethoven, freilich erst im Jahre 1832, empfing und quittirte. Schindler sagt (Biographie S. 163), die akkordirte Summe für die Quartette belief sich auf

Januar 1826; op. 130 im Januar 1827. Siehe über die Original-Manuscripte Bd. 1, S. 278.

---

125 Dukaten; Beethoven erhielt aus St. Petersburg nur Briefe mit Fragen über streitige oder zweifelhafte Stellen (er hatte eben der ganzen musikalischen Welt einen Floh in's Ohr gesetzt), niemals aber erhielt er einen Rubel. Erst im December 1826, als ihn die langwierige Krankheit in Geldverlegenheit versetzte, ersuchte er den Fürsten um das akkordirte Honorar, ihm seine drückende Lage vorstellend. Keine Antwort. Beethoven schrieb wieder und bat zugleich den österreichischen Botschafter, so wie auch das Banquier-Haus Stieglitz zu St. Petersburg um ihre Verwendung. Endlich kam die Antwort vom letzteren Hause, der Fürst sei eben zur Armee nach Persien abgereist ohne Auftrag zu einer Remesse.

Schindler verwechselt den Zahlungs-Rest von 125 Dukaten mit dem Honorar; er ignorirt den durch Banquier-Quittungen erhärteten Thatbestand der gemachten Vorschüsse und Zahlungen; Schindler war schlecht informirt, ein Verläumder war er nicht, und wollen wir zurückgenommen wissen, wenn wir (Bd. 1, S. 276) sagen zu können glaubten, er habe sein „Müthchen an einem höher Gestellten gekühlt." Die irrigen Angaben Schindlers wiederholte Dr. Heinrich Döring (Hollesche Ausgabe der Solo-Sonaten). Mit einem Injurienprozeß von dem Sohn des Fürsten Nikolai Borissowitsch Galitzin, dem Fürsten Georg Nikolajewitsch, bedroht (vergl. dessen offenen Brief in den Signalen 1858, Nr. 37), erklärte H. Dr. Döring (der Originalbrief, Jena, 7. Nov. 1858, liegt uns vor) durch Benutzung von Quellen, deren Unzuverlässigkeit ihm erst jetzt klar geworden, zu der völlig irrigen Angabe verleitet worden zu sein. —

Zu den Aufmerksamkeiten Beethovens gegen den Fürsten gehört, daß er demselben im J. 1825 ein Exemplar des Trios Tremate empi (op. 116), im Januar 1827 ein Original-Quintett für Streichinstrumente zuschickte, welches letztere, hat es gleich nur historischen Werth, indem die Arbeit offenbar den frühesten Zeiten angehört,

Wir entnehmen einer an uns gerichteten Notiz des Fürsten Galitzin, folgende, die damalige Zeit charakterisirende Stelle. Wie wenig mochte man op. 130 und 132 verstanden haben, wenn op. 127 Räthsel aufgab!

Lipinski vint à Petersbourg en 1825, peu après la réception du Quatuor op. 127 le Quatuor avait exité une vive répulsion de la part des éxécutants, répulsion qui s'était accrue en raison d'une attente de plus de deux années d'une production qu'on s'attendait à voir accessible à toutes (!) les intelligences musicales. Le meilleur Violiniste du temps, Böhm se prêtait de mauvaise grâce à l'éxécution de ce Quatuor (vergl. Bd. 2, S. 310). Arrive Lipinski, je lui propose d'éxécuter le Quatuor nouveau, et lui offre la partie du 1. Violon pour la repasser, mais Lipinski se borne à demander à voir la partition. Après y avoir jetté un coup d'oeil il la rend, en me promettant d'éxécuter le Quatuor à la première soirée. Immense fut l'effet que produisit ce même Quatuor sous l'archet de Lipinski. Depuis trois mois qu'on ne cessait de l'etudier, on n'était pas encore parvenu à le comprendre entièrement, tandis que Lipinski le rendit intelligible, au premier abord.

---

jedenfalls herausgegeben werden sollte. Daß sich keine Kopie im Nachlasse Beethovens gefunden zu haben scheint, ist auffallend. Siehe über das in Deutschland ganz unbekannte Quintett den Buchstaben u. 3. Abtheilung, über die Correspondenz des Fürsten mit Beethoven a. 4. Abtheilung.

Karl Holz über die fünf letzten Quartette.

Holz, den Beethoven das Mahagoniholz nannte, hat uns folgende Tempo-Bestimmungen und Bemerkungen nach seinen musikalischen Tagebüchern zugehen lassen. Sie sind unbekannt, und von großem Werth für die Ausführung.

Es Dur erstes Quartett. Maestoso $^2/_4$, ein Achtel gleich 54 M. M. Allegro $^3/_4$ die ganze Note gleich 60. Die 3 Schlußtakte poco ritardando, Adagio $^{12}/_8$, das Achtel gleich 84. Piu mosso das Achtel gleich 80, im E Dur Satz, das Viertel gleich 48 (Stichfehler im E Dur Satz: statt h halbe Note fis, dis, Viertel; h halbe Note gis, dis, Viertel (13. und 14. Takt 1. Violine) muß es heißen: h halbe Note fis, h; h halbe Note gis, h. Scherzo, das Viertel gleich 108. Presto Es Moll, die ganze Note gleich 132. Finale, die halbe Note gleich 116. Das ritardando vor dem $^6/_8$ Takt, ist ein molto ritardando, von Viertel zu Viertel, so daß das letzte Viertel gleich 42 gespielt wird. In dem $^6/_8$, das Achtel gleich 116.

A Moll zweites Quartett. Assai sostenuto, das Viertel gleich 58 (warum rechnete Holz nicht nach halben Noten?) Allegro das Viertel gleich 92. In den beiden Takten Adagio in a und E Moll das Achtel gleich 92. In der ersten Violine ein abscheulicher Druckfehler (19 Takte vor Schluß) wo es statt c, e, g, f, heißen muß, c, e, e, f (wie in der Schlesingerschen Ausgabe der Partitur steht). In der Viola-Stimme (Seite 4) 7. und 8. Takt von unten hinauf sind

die beiden Forte-Zeichen zu streichen. Beethoven hatte in der Stimme 2 Noten korrigirt, welche der Kopist fälschlich E geschrieben hatte und zur Deutlichkeit der Korrektur, außer der Note, auch den Buchstaben F geschrieben, was der Notensetzer für ein Forte hielt. Allegro ma non tanto $^3/_4$, die ganze Note 58; l'istesso tempo $^4/_4$, die ganze Note 58; molto Adagio das Achtel 58; Andante $^3/_8$ das Achtel 69; Marcia vivace das Viertel 108. Bei dem darauf folgenden Rezitativ sind die ersten Takte poco a poco stringendo, die hierauf eintretende 1. Violine, bindet sich an kein Tempo mehr und trägt vor nach eigenem Geschmack und Gefühl. Die im 7. Takt erscheinende Ueberschrift: in Tempo, gilt nur für diesen Takt, und sollte eigentlich heißen: in tempo stringendo. Das F der ersten Violine vor dem Presto muß sehr lange getragen werden, hierauf stürzt der Lauf rapid bis zum Takte vor dem poco Adagio, der schon retardirt werden muß. Allegro appassionato das Viertel 132, Presto das Viertel 160.

B Dur drittes Quartett. Adagio ma non troppo das Achtel gleich 84; Allegro das Viertel 132; Presto $^4/_4$ B Moll, die halbe Note 144; Andante con moto ma non troppo in des, das Sechzehntheil gleich 144. Im 67. Takt, nach dem Triller, wird der Kadenzenlauf der 1. Violine, nur in den ersten 6 Noten von non troppo presto, dann aber so viel als möglich accellerando gespielt. Alla danza tedesca die ganze Note 66; Cavatina das Achtel 66; Finale Allegro $^2/_4$ das Viertel 126. Fuge. Allegro $^6/_8$ die halbe Note 126; Meno mosso $^2/_4$ das Viertel 72; Allegro $^4/_4$

das Viertel 132; **Meno mosso** wie oben; **Allegro molto** $^6/_8$ die halbe Note 132.

Cis Moll viertes Quartett. Der Absicht des Autors gemäß (hört) sollen sämmtliche Stücke dieses Quartetts ohne Unterbrechung ihres Zusammenhanges (hört) vorgetragen werden, und wurde troß aller Vorstellungen wegen des Nachstimmens der Instrumente, und der Ermüdung der Zuhörer, nur eine kurze Pause nach dem Presto E Dur (nicht etwa vor demselben) von Beethoven zugestanden. Hierdurch würden die beiden Uebergangstakte zum letzten kurzen Adagio in Gis Moll (zwischen den Fermaten, **attaca**) wegfallen. In Wien sind die Zuhörer leider noch nicht auf der Höhe, um das Quartett ohne die üblichen Zwischenpausen mit unabgespannter Elasticität aufzufassen und zur geistigen Verdauung zu bringen. Hellmesberger in Wien, bringt es daher in 4 Absätzen und zwar 1. Adagio Cis Moll, **Vivace** D Dur. 2. **Allegro moderato**; Thema mit den Variationen A Dur. 3. Presto, E Dur. 4. Adagio Gis Moll, Allegro Cis Moll. (In St. Petersburg machte Ferdinand Laub 2 Halte, vor und nach dem Scherzo, aber gerade die Unterbrechung vor dem Scherzo ist die störendste und nur ohne alle Unterbrechung macht sich das Werk wie es sein soll, in großartigster Abweichung von allem Bekannten). Zur Berichtigung der Schott'schen Auflagstimmen fährt Holz fort: „im 21. Takt der $^9/_4$ Bewegung, hat die 1. Violine die Viertel: **e, cis, dis, dis, fis, fis, fis, cis, gis** (nicht **e, cis, dis, dis, a, a, fis, cis, gis,** was abscheulich ist.

Seite 7, Zeile 10 (1. Violine) soll, vom 1., nicht vom 3. Takt angefangen, die Ueberschrift stehen: **Ritmo di quatro battute;** ebenso Seite 8 bei'm 6. Takte, Seite 11, Zeile 11 vom 2. Takt angefangen: **Ritmo di tre battute.** Seite 13, Zeile 9 vom 1. Takt an: **Ritmo di due battute.** Welche Ueberschriften selbstverständlich in den andern Stimmen einzusetzen sind.

(Holz mögen die Schott'schen Auflagstimmen erster Ausgabe vorgelegen haben, jetzt stehen die Ueberschriften am richtigen Ort, auch in den Partiturausgaben von Schott, Heckel).

Violine 2., S. 4, Z. 9, T. 2 (5. T., Nr. 3 **Allegro moderato**), anstatt der halben Taktpause, Achtelpause und **fis, cis,** Sechzehntheile, **h, fis** Achtel, muß durchaus ein **h** zu Anfang des Taktes stehen, dann eine Viertel- dann Achtelpause, dann die obigen Noten **fis, ais, h, fis.** Dieses **h** ist auch in der gestochenen Partitur von Schott weggeblieben, (nicht bei Heckel).

Viola S. 2, Z. 4, T. 7, 9 und 10, muß vor jedem **g** ein Kreuz stehen; S. 9 letzte Z., T. 7, 9, 11 muß vor jedem **c** ein Kreuz stehen, S. 7, Z. 5, T. 2 vor **g** Violoncell S. 2, Z. 2, T. 6 muß es heißen **dis** (halbe Note, nicht **d**) **e, h,** Viertel, (24. T., Nr. 1). Dieser letzte Fehler in allen Ausgaben.

Metronomisirung des Cis Moll Quartetts. Adagio, 1. Stück, das Viertel gleich 76; **Allegro vivace,** 2. Stück, die halbe Note 116, in den Stellen **un poco ritardando** die halbe gleich 42; **Allegro moderato,** 3. Stück,

das Viertel gleich 76; im Adagio-Takt, das Achtel 76, im piu vivace-Takt das Achtel 88.

Andante ma non troppo, 4. Stück, $^{2}/_{4}$ das Achtel gleich 80; Piu mosso das Viertel 108; Andante moderato e lusinghiero $^{4}/_{4}$, das Viertel gleich 69. Vom 17. Takt der Andante angefangen, muß die erste und dritte Note der Figur e, fis (Triller) gis, a (Viertel, Violoncell) in allen Stimmen sehr stark, jedoch kurz d. h. mit aufgehobenem Bogen gespielt werden. Adagio $^{6}/_{8}$, Achtel gleich 92; Allegretto $^{2}/_{4}$, Achtel gleich 132; Adagio $^{9}/_{4}$, die Viertelnote 96; Allegretto $^{2}/_{4}$, Viertel gleich 96. In Tempo (nämlich Tempo des Themas $^{2}/_{4}$ A Dur). Die Achtelnote gleich 80, dann wieder Allegretto und in Tempo, wie vorher. Presto $^{4}/_{4}$, 5. Stück, E Dur, die halbe Note 160. Adagio quasi Andante $^{3}/_{4}$, 6. Stück, die Achtelnote 76; Allegro, 7. Stück, $^{4}/_{4}$ alla breve, die halbe Note 120, poco Adagio semplice (am Schluß), die Viertelnote gleich 66.

F Dur fünftes Quartett. Allegretto $^{2}/_{4}$, die Achtelnote 126; Vivace $^{3}/_{4}$, die ganze Note 88; Lento $^{6}/_{8}$, die Achtel 72; Piu lento Achtel 48; Grave $^{3}/_{2}$, die Viertelnote 48; Allegro $^{4}/_{4}$ alla breve, die halbe 126.

Das Original dieser Notiz mit Musikbeispielen werde ich in der Kaiserlichen öffentlichen Bibliothek zu St. Petersburg deponiren.

Der Gehalt.

I. Das Es Dur-Quartett (op. 127).

So weit war die Gattung nicht in Vermittelung der von

Produktionszwecken und Mitteln abstrahirenden Musik-Idee gekommen. Wir haben nicht 4 Quartettisten, wir haben 4 Musikfaktoren, die vergeistigte Potenz der Gattung Quartett.

Zusammenwirken ohne Hervortreten, war immer Quartettprincip gewesen. Dabei war Platz geblieben für das Virtuosiren im Einzelnen. Die fortan potenzirte Spielthätigkeit ist nur noch Geistesgehalt. Was der Geltung des Instrumentalduetts gelungen war (op. 102) wird in der Gattung des Quartetts erreicht — Isolirung des Musikgehalts vom Musikstoff. —

In dem Wegfallen jedes konzertanten (individualen) Gelüstes; in der Beseitigung des selbstfrohen Subjektivismus, wie er sich in der Spielherrlichkeit einer gegebenen Stimme befriedigt, liegt der Hauptunterschied.

Groß und herrlich, über jedes bürgerlich gestimmte Leben hinausliegend ist op. 127. Anfang in einem posaunenartigen **Maestoso** $^2/_4$ Es Dur, 6 Takte. Nicht Einleitung, Kern, denn um das dreimal auftretende **Maestoso** schmiegt sich die $^3/_4$ Bewegung, als nachdenkliche Vorstellung, die man zögernd nachdenklich, nicht schlicht Allegro mäßig zu geben hat. Das liegt in der Ueberschrift: **teneramente**, und nur so entsteht der Kontrast zwischen der $^3/_4$ Bewegung und dem ihr Ernst und Strenge zuherrschenden **Maestoso** $^2/_4$.

Mit Pomp hat das **Maestoso**-Sätzchen den Hauptgedanken aufgestellt. Aus einer Kadenz der 1. Violine ergießt sich der Phantasiestrom des Allegro $^3/_4$ (**teneramente, piano e dolce**).

Ein Lied voll Zärtlichkeit, das mit dem 35. T. in Moll steht (G Moll, Gegenmotiv).

Wollte man fragen: worin dieser Melodiestyl sich von dem der 2. Periode unterscheidet, so wäre die Antwort: „der Melodiestyl der Quartett-Pentaide, gilt weniger für sich, als im Nexus der Ideen, welche er vertritt."

Beispiellos in der Geschichte der Musik (seitdem von R. Schumann in seiner Es Dur-Symphonie angewandt) ist die Modulation in Moll des Gegensatzes eines in der Sonatenform geschriebenen Satzes in Dur; eine vielgewichtige Ausdehnung der Beethovenschen Terzmodulation (g Oberterz von es), nach der Seite des Tongeschlechts. Im Gehalt des Gedichts, durch dessen weich lyrische Stimmung motivirt; in musikalischer Architektonik, ein von Beethoven entdeckter Harmoniestern.

Diesem Moll-Lamento macht, zu besserer Würdigung von G Moll, der Eintritt des nach G Dur versetzten, anfänglichen **Maestoso** (6 Takte) ein Ende. Der Kadenz der ersten Violine entschlüpft die in G Dur, wie in einen neuen Liebreiz gekleidete, anfängliche 3/4 Bewegung. Diese modulatorisch vergeistigte Erinnerung an den Anfang, eine potenzirte Reprise, führt an den Mittelsatz. In Durchsichtigkeit bei höchster Polyphonblüthe, in thematischer Bravour, welche das um 2 Takte gekürzte **Maestoso**, nach C Dur wirft (c Unterterz von es), dann die 3/4 Bewegung, in diesem Kraftton, aufspielt, hat die Durchführung kaum ihres Gleichen.

Nach 20 Takte (über C Dur nach Es Dur) in derselben Figur fortgesetzten Locktönen (1. Violine) greift gemüthsseelig die Rückkehr Platz (33. Takt nach dem **Maestoso** in c).

Gegenmotiv in der Tonika (49. T. nach der Rückkehr). Auf schlechte (2.) Takttheile klopft gnomenartig der Anhang (46. T. vor Schluß) in einem Echo des Allegro-Motivs verschwebend. Und deshalb ließ Beethoven die Schlußtakte retardiren, siehe oben Holz.

Adagio ma non troppo, molto cantabile $^{12}/_{8}$ As Dur, 126 Takte. Baut sich vom Cello über den Alt und die 2. Violine, in die 1., in einen Hymnus hinein! Dieser Anfang, eine Treppe zwischen Himmel und Erde, auf der die Geister der geläutertsten Kunstideen auf und niedersteigen, die $^{12}/_{8}$, der heilige Ausdruck, die durch 2 Exkurse (Episoden) abgelöste Variationenform, die Palmen seeligen Friedens schwingenden Sechzehntheil-Gewinde der letzten Veränderung, bilden eine Wahlverwandtschaft der Idee mit der Orchester-Agape der Neunten, dem höchst stehenden Symphonie-Adagio der Welt, wie dieser Satz das höchst stehende Quartett-Adagio ist; in Kunstvollendung im Einzelnen, jenes Wunder „vielleicht“ übertreffend. An keinen Vergleich denken wir; aber die D Messe und die Chor-Symphonie, sind die Regulatoren des Beethovenschen Gedankens, die Seelenuhr der Geheimprozesse seines Kunstvermögens. Liegt das Quartett-Adagio (in seinen Infinitesimaltheilen) über den Grenzen jenes Symphonie-Adagios hinaus, dessen Macht etwa das Adagio in op. 106, am Kla-

vier darstellt; so ist es damit das Kunstvergeistigste der Gesammtliteratur.

Zur Vertretung einer Erfindung von dieser Bedeutung, wählte Beethoven seine umfassendste Form, die psychische Variation dieser Periode (op. 109, 111, 120) hier und im Cis Moll, seelig geworden.

Konstruktion. Ob der Auftakt sich nicht dem Echo-Schluß des 1. Satzes unter einer Fermate, unmittelbar anschließt? Die ersten 20 Takte enthalten das Thema (2theilige Liedform 1. Th. 3.—10. T., 2. Th. 11.—20. T.), vergl. den Heimgang Buchst. a, 4. Abth. 1. Variation (nicht angezeigt) 20.—38. T., 2 Takte weniger als das Thema, weil, wie in den Veränderungen des Adagio der Neunten, der Aufbau des Themas (Einleitung) wegfällt. Veränderung nach der Seite dem Thema erfundener Polyphonie d. h. einer Mehrzahl von Stimmen, die für sich Geltung haben, nicht nur Vielstimmigkeit, die sich im Quartett von selbst versteht, und auch in bloßer Begleitung einer Stimme durch andere bestehet.

2. Var. Andante con moto $^4/_4$. Veränderung nach der Seite der Figuration. Gleichsam durchbrochene Arbeit; Schellings gefrorne Musik gothischer Dome.

Adagio molto espressivo. (1. Episode). E Dur (fes Dur — fes Unterterz von as), vergl. das E Dur (fes Dur) im Adagio von op. 110. Den mystischen Enthüllungen des Sanctus der D Messe genähert; durch die Tonalität und die mit dieser bei Beethoven wesentlich verbundenen Ideenreihen

den Stimmungen des E Dur-Adagio im E Moll-Quartett (op. 59) verwandt, von dem Schindler (3. Aufl. der Biogr.) die interessante Nachricht giebt, es sei von Beethoven nach Betrachtung des gestirnten Himmels geschrieben worden (Harmonie der Sphären).

Tempo 1. (3. Variation) $^{12}/_{8}$ As Dur. Der Schmetterling entschwebt im Stilljubel des Geistes seiner mystischen Verpuppung. Triller in der lichten Höhe. Mit dem 19. Takt (der Themagrenze), wo die 2. Violine der 1. noch leise nachjubelt, und die 1. zum Auftakt des Themas wie zu einer Weiterveränderung ansetzt, wird der Auftakt selbst in rezitativischer Form thematisch behandelt, entfaltet sich ein 2. Exkursus, der in Cis Moll (Vorzeichnung der 4 Kreuze) ausmündet und nach As Dur zurückgeht (4. Var. **dolce**). Zu den Themalagen in den andern Stimmen schaukelt in einer Sechszehntheilfigur die 1. Violine den Hymnus im Aether. Da stockt der Seelenschwarm auf der Septimenharmonie, halbe Taktpause (eine Ewigkeit) — die 2. Violine und der Alt schlagen, gleich einem entfernten Horn, 6 Male die Unisone es an — und der Zug geht über die den mystischen Stimmungen Rechnung tragende Subdominante (Des Dur) in die Tonika, zum Schluß.

Das ist der das ganze Interesse noch einmal (auf 8 Takte reduzirt) in Anspruch nehmende, unvergleichliche Anhang. Schluß unter einer Fermate auf schlechtem (8.) Takttheil (Ueberbrückung zum Scherzo).

Scherzo, **Vivace** $^{3}/_{4}$ Es Dur 2 Theile mit Reprisen, An-

hang zum 2. Theil (16 Takte). 3. Theil (Trio) Presto Es Moll 2 Theile. Der 1. mit Reprise. Ausgeschriebene Reprise des Scherzos, Nebelbild des Trios (12 Takte), Coda (9 Takte). Symphonistische Ausdehnung der Gattung. Vier, so nie gebrauchte Harfengriffe (Pizzicato) leiten feierlich das Spiel ein, zu dem das Cello humoristisch hineinhinkt, im 4. Takt polyphonisch von der 2. Violine empfangen wird.

Das größte und ideenreichste Scherzo im Quartett. In op. 74 streifte der 3. Theil an diese breiten Verhältnisse. Hier überflügelt schon der dem 2. gegebene Spielraum die alten Einfriedigungen. Wie verjüngend ist vollends die lebhaftere Bewegung des 3. Theils. Bei den Alten kennen wir kein schnelleres Tempo im Trio. Einen pikanten Reiz verleiht dem 2. Theil inmitten der $^3/_4$ eine $^2/_4$-Episode (5 dann 3 Takte), ein Hexen-pas, in dem der Rhythmus, nicht die Bewegung wechselt, was die Ausführung, durch die Bezeichnungen Allegro und Tempo primo irre geführt, gewöhnlich übersieht.

Das Einschiebsel einer Coda zwischen Scherzo und Trio ist phantastisch neu, der 3. Theil endlich (Presto) der unbändigste Geselle der Gattung Trio. Ausgang von Es Moll nach B Dur, welcher in dieser Umgebung mild ansprechende Ton einen Chor von Blasinstrumenten in 3 Stimmen aufstellt, der schon früher aufgetreten war, hier von der in ihrer Trio-Bravour erweichenden 1. Violine umschlungen wird. Fermate. Tempo primo, 4 Takte rezitativischer Locktöne aus dem 1. Theil; mit dem 5. Takt ausgeschriebene, anfänglich

in der Stimmführung modifizirte Reprise des Scherzos; Trio-Echo (Presto 12 Takte), dem wie von fernen Hörnern eine Erinnerung des Scherzos nachgerufen wird (Tempo primo 9 Takte) — und Alles wie gewonnen so zerronnen! 573 Takte (die ersten Reprisen mitgezählt), ein Quartett im Quartett! — Welcher Fortschritt von der Haydn-Mozartschen Menuett über die ersten Beethovenschen Scherzos hinweg zu dieser Erscheinung! —

Finale $^4/_4$ **alla breve.** Ein Dithyrambus von der Erde zum Himmel! — Große Sonatenform. Das Motiv hat in seinem verzehrenden Drängen Rondocharakter. Nie sah jemand thematisch tiefer als Séroff, wenn er sagt, dies Motiv hat mit dem 1. Allegro Zusammenhang (was wir Beethovenschen Panthematismus nannten). Das Motiv es, b, g, es Achtel, as halbe Note (5. Takt, 1. Veränderung) hat mit c, f, d, b, es, c Viertel (1. und 2. Takt, 1. Allegro $^3/_4$ 1. Veränderung). Die Terz im 2. Gliede: g, es (Finale) d, f; es, c (1. Allegro) gemein. Der Schwung ist derselbe, obgleich es, b (Finale) Quinte, c, f, b, es (1. Allegro) Quarte ist. Ein in symphonistischem Geiste im Quartett-Ausdruck geschriebenes Glanz- und Prachtstück. Die Verwirklichung des im Septett-Finale (durch gleiche Tonalität, gleichen Rhythmus und Stellung im Ganzen) in Aussicht gestellten Ideals einer solchen Musikfeuerstufe!

Konstruktion. Unisonen-Introduktion 1.—4. Takt (vergl. op. 121b.), Motiv 5. und folg. Takte. Das zu f im Cello, b in der 1. Violine, as in der 1. liegen bleibende

es im Alt entsetzte Bernhard Romberg bei der ersten Ausführung des Quartetts bei dem Fürsten Galitzin in St. Petersburg (März 1825) so sehr, daß er nicht fortspielen wollte. Heut' zu Tage ist das es ein mittlerer, das Gewebe verdichtender Orgelpunkt, die Stelle, die um eine 2. Sekunde (es, f statt wie in der **Eroica** nur **b, as**) verstärkte (verschönerte) des bekannten Horneintritts in der **Eroica** (und zwar in dem jenem Blasinstrument nächststehenden Streichinstrument, dem Alt), mit andern Worten: die Verstärkung einer gegebenen Tonalität durch die Pole (Tonika, Dominante). Vergl. den 1. und letzten Satz der Chorsymphonie. Jede Größe ist immer ein Isolator von dem großen Haufen, dem man naturgemäß angehört. Was konnte der Hause, was konnten die Besseren in diesem von solcher Beethoven-Würze (höherem Organismus) verstehen!

Gegenmotiv 55. Takt und folg. Modulation normal (B Dur). Die Wiederholung der anfänglichen Unisonen-Intrade ist eine vergeistigte Reprise und führt in den Mittelsatz; Gegenmotiv, dann Gegenmotiv und Motiv in doppeltem Kontrapunkt. Wendung in die Subdominante (As Dur 147. und folg. Takte. Das Motiv in der 2. Violine auf as). Rückkehr. Aus einem Jubeltriller hervorgehend 189. Takt. Gegenmotiv in der Tonika 221. Takt. **Coda** $^6/_8$ C Dur **Allegro con moto**, eine Modulations-Apotheose, eine der genialsten thematischen Erfindungen, die man besitzt, denn diese in- und auseinander laufenden Tonströme ($^6/_8$) sind ein Feuerwerk zu Ehren des Final-Motivs, daß dem complicirten Gerüste per

diminutionem (4. Takt, 1. Violine) zu Grunde liegt (c, g, Achtel, e, c, g, f, Sechszehntheile, ohne das zweite g (eine Appoggiatur von unten) das nach C Dur transponirte Motiv es, b, g, es Achtel, as, halbe Note, aus dem 5. Takt des Anfangs, Entdeckung von Séroff, an die Niemand gedacht hat.

Ein Streichbravour-Sabbath, polyphon zum Gesammtgehalt wirkend. Dieses Ton-Fluthen mit den Anstrengungen der 1. Violine an der Spitze, ist die vom früheren individualen (conzertanten) Element gezeitigte Geistesfrucht, der Gesammtertrag des conzertanten Elements im Quartettstyl.

Kein Quartett kann sich einer solchen Apotheose rühmen wie op. 127.

In diesen Gesammtrausch taucht Beethoven die ihm vom Fürsten Galitzin gemachte Bemerkung: „l'instrument, que je cultive est le Violoncelle“ (siehe oben).

Die Ausführung von op. 127, stellt nicht nur höchste Forderungen an jedes Instrument, die Idee will von vier Darstellern durchgeführt sein, wie der Seelenproceß eines gewiegten dramatischen Darstellers, den Held, von geringen Anfängen bis zum Kulminationspunkt der Schicksalstragödie, hinstellt. Verhalten passionirt, wovon nur das Finale eine Ausnahme macht, verhält sich die Ausführung zu den brennenderen Situationen in den nächsten drei Quartetten, wie Tragödie und Drama, und ist daher aus inneren Gründen die schwierigste.

II. Das A Moll-Quartett (op. 132).

Das zweite Glied der Pentaide, in der Opus-Zahl das vierte. Nach der Verschmelzung zweier Bewegungen zu einem Satz (op. 127) den symphonistischen Erweiterungen in Scherzo und Finale konnte in Beethovens Augen nur eine an sich neue Satzbildung etwas Neues sein.

Dieses Neue ist sein, im Quartett mit op. 132 eröffneter Rezitativ- oder Deklamationsstyl, d. h. die Verschmelzung mehrerer Bewegungen zu einer. Rezitativ-Styl in dieser Bedeutung (vergl. op. 102) charakterisirt den ersten und letzten Satz im A Moll-Quartett, wo man noch 4 Hauptsätze unterscheidet; über ein Ganzes erstreckt er sich im Cis Moll-Quartett.

Konstruktion: a) **Assai sostenuto**, $^4/_4$ **alla breve**, A Moll, 8 Takte. Keine Einleitung, die Idee des Ganzen in kontrapunktischer Lapidarschrift (halbirten Noten). Das Cello giebt solo: **gis, a** (pp, 1. Takt). Dies Intervallmotiv ist Fundament. Die Cello-Noten **f, e** (2. Takt) bilden dagegen mit **gis, a** ein Thema (melodische Gruppe) das in der **Canzona lydica** zum **Cantus firmus** ausfließt, im ersten und letzten Allegro als Irrlicht herumflackert (Monothematismus). Dieses Thema in 2 Takten und 4 Noten, dessen halber Ton im ersten (**gis**, Leitton der Tonalität) zum Gegenthema wird, exponirt Beethoven in 8 Takten im vierfachen Kontrapunkt, d. h. jede Stimme wird zu den 3 andern umgekehrt. Hat die 1. Violine **gis, a**, so hat der Baß **f, e**,

nachdem das Thema nach E Moll versetzt worden war (1. Violine, 3. und 4. Takt, dis, e, c, h). **Al rovescio** geht das Thema im 5. und 6. Takt hinunter statt hinauf (f, e).

b) Allegro, $^4/_4$ 12 Takte (im 4. Takt das Allegro-Motiv im Cello angedeutet).

c) Adagio, A Moll, 1 Takt.

d) Allegro, $^4/_4$ A Moll, 243 Takte. Das bereits angedeutete Motiv, **unisono** im Baß und in der 2. Violine (2. Takt). Gegenmotiv, F Dur (Unterterzmodulation, 27. Takt, **dolce**, 2. Violine, zu einer Triolenbegleitung **non ligato**). Mittelsatz, 57. und folg. Takte (G Moll) f, fis, ganze Noten (**per augmentationem**, der Anfang gis, a) eine vergeistigte Reprise (1. Satz in op. 127, in der Chorsymphonie). Die Durchführung (der Mittelsatz) verfolgt beide Bewegungen (**Sostenuto, Allegro**) im doppelten Kontrapunkt. Auch dem eintaktigen Adagio wird dabei Rechnung getragen (E Moll). Eine thematische Rezitativ-Phantasie. In dem an die Kontrabaß-Rezitative im Finale der Neunten erinnernden **unisono**-Eintritt von Alt und Cello (71. und folg. Takt) liegt die Rezitativ-Form auf der Hand. Das Gewebe dieses Mittelsatzes in doppeltem Kontrapunkt, ist, vom Standpunkt des Gehalts, ergreifend, vom Standpunkt des Apparats, ein Wunder genialer Gewandheit, in dem sich Beethoven den höchsten Bach-Vorbildern gleich, durch Varietät in dramatischer Anwendung der kontrapunktischen Formen, auf den Gehalt, höher stellt.

Rückkehr, 174. Takt. Gegenmotiv in der Dur-Tonart

der Tonika (wie im F Moll-Quartett, wovon Haydn und Mozart nicht träumten). A Dur, dolce, der Alt zu der Triolenbegleitung non ligato. Anhang 211—243, auf dem Allegro- und Sostenuto-Motiv zugleich, das 1. in der 1. Violine, 211. Takt, das 2. in der 2. Violine, 213. Takt (gis, ganze Note) und im Cello 214. Takt (a, ganze Note). Ebenso im fortissimo unisono beider Geigen, 226. und 227. Takt, f, e, ganze Noten (Sostenuto, zu dem Allegro-Motiv in Alt und Baß).

Allegro ma non tanto, $^3/_4$ A Dur (Scherzoso, Intermezzo), Anfang in den Unisonen gis, a (per diminutionem, Anfang des Quartetts), fortgesetzt cis, d, ais, h, dis, e, 1.—4. Takt, 2 Theile mit Reprisen (22 und 79 Takte mit Anhang von 19 Takten zum 2. Theil wie im Scherzo op. 127) 3. Theil (dolce, Trio) 121 Takte mit der alla breve-Ueberraschung (l'istesso tempo) wie im Scherzo der Eroica, der neunten. Wiederholung der beiden ersten Theile nach dem dritten.

Das Trio, anfänglich zwischen den beiden Violinen allein. In der 1. bleibt die lose A Seite als Orgelpunkt liegen, zu dem sich, im hohen Register, der Melodiegedanke gruppirt; die 2. Violine streicht Achtelbegleitung. Eine selbstzufriedene Unschuldswelt, im Effekt einer Savoyardenleyer. Ein reizender Teniers.

Canzona di ringraziamento in modo lidico, offerte alla divinita da un guarito.

In dem von Beethoven dem Fürsten Galitzln geschickten

Manuscripte, von seiner Hand überschrieben: „heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit.“

Ein Choral (**Cantus firmus**). Ausdehnung der Vokalformen auf das Instrumentale. Wahlverwandtschaft mit der Idee der Chorsymphonie.

Molto Adagio. Tempobezeichnung, nicht Gattungsbegriff, der erst hier geboren wird, 4/4, 30 Takte. Zweien, in Vierteln geschriebenen Takten (Vor- und Zwischenspiele; Orgel) gehen vier in halben Noten geschriebene Takte (Gemeindegesang) voraus. Diese Bildung giebt 5 Sätzchen in Vierteln, 5 in halben Noten. Letztere bilden 5 Strophen. Der fünften folgt ein Andante 3/8 A Dur, 53 Takte, überschrieben: **sentendo nuova forza** (der Genesene fühlt neue Kräfte, schreibt Beethoven im Galitzinschen Manuscript). Eine kunstseelige, triller-jubelnde Episode engelsreiner Seelenstimmungen. Diese 3/8-Bewegung zählt 23 Takte und Hunderte von Noten mehr als die Canzona, letztere bleibt aber der Kern der Vorstellung, was, wenn es nicht aus dem Uebergewicht kirchlichen Styls über weltlichen, schon daraus folgen würde, daß die 3/8-Bewegung nicht integral in die folgenden Veränderungen, sondern nur episodisch (einmal) übergeht, wie die 3/4-Bewegung im Adagio (12/8) der Neunten Symphonie. Wohl durfte Beethoven sagen (siehe oben Holz): „und an Phantasie fehl'ts Gottlob weniger als je zuvor!“

Reiner Musikgeist durchströmt diese im Quartett neue Form eines rhythmisch, melodisch und harmonisch, von der Hauptbewegung (4/4) unterschiedenen, sie verklärenden Anhangs (3/8).

Man will nicht glauben, daß diese Unsterblichkeitsfunken erst in den vierziger Jahren Anerkennung fanden! — Die neueste Nachricht aus Wien (Deutsche Musikzeitung, 7. Januar 1860) sagt: Das A Moll=Quartett greift am wenigsten durch, namentlich das Adagio behält etwas Fremdartiges und Unverständliches (?). Die Andante $^3/_8$ geht in die lydische Tonart zurück. Dies ist der Beginn der Veränderungen.

Molto Adagio (1. Variation nicht angezeigt). Die 5 Strophen des **Cantus firmus** eine Oktave höher (1. Violine), die Vor= und Zwischenspiele in synkopirten Imitationen. Die Andante $^3/_8$ unverändert, nur in der Instrumentation modifizirt, entschiedener der 1. Violine überlassen (eine Steigerung der wiederkehrenden Kräfte des Genesenen).

Molto Adagio, (2. Variation) Doppelfughetta zwischen Vor= und Zwischenspielen und **Cantus firmus**. **Con intimissimo sentimento** überschrieben, bei Beethovens Wortkargheit Bezeichnung besonders bedeutsamer Stimmung.

Die in Quartettgeist getauchte Doppelerfindung eines Kirchenthema's, mit einem, diesen unpersönlichen Kreis, in der Persönlichkeit (Person des Genesenen) vollbringenden zweiten; der dem ersten Kreis naturgemäße, in den Veränderungen (Fugen=Sonetten) mehr berührte als erschöpfte, mehr gedachte als gebrauchte, man möchte sagen, weibliche Fugenstyl; die in einer Quartettidee, unbeschadet der Gattung, innerlich (gehaltlich) nicht äußerlich (körperlich) aufgenommene Daseinssphäre einer Symphonie=Idee (Adagio der Neunten) stellen die Canzona auf einen Aus=

nahmsplatz in der Geschichte des Quartetts. Die tonale Stellung des Satzes ist die kontrastliche Tonschönheit von F Dur (lydisch symbolisirt) in A Moll, vergl. die Unterterz-modulation der A Dur-Symphonie (3. Satz), op. 101 (2. Satz) op. 47 A Moll (2. Satz).

Allegro (?) **marcia assai vivace** 4/4 A Dur, 2 Theile mit Reprisen (8 und 16 Takte). Die Achtel **gis**, **a** (2. Takt Cello) sind das Intervall-Motiv aus dem Anfang des Quartetts; die punktirten Noten (1. Takt u. s. w.) gleichsam das Maggiore des Moll-Motivs im 1. Allegro. Die Marcia ist eine feurige Intrade des Finale. Man hat aber **alla marcia assai vivace** zu lesen, nicht Allegro (nach Analogie des 2. Satzes in **op.** 101, **Vivace alla marcia**).

Piu Allegro 4/4, 15 Takte, A Moll, Rezitativ in Tremolo-Begleitung (wie nur noch ein Beispiel vorkommt, Finale **op.** 135) **gis**, **a** (1. Takt) Intervallmotiv; **f**, **e** (3. und 4. Takt). Motiv des 1. Allegro.

Presto 4/4 **alla breve**, 6 Takte, einstimmig; eine Volata der 1. Violine. Der thematische Zusammenhang der ganzen Final-Satzreihe mit dem 1. Satz, ist in den Noten **gis**, **a**, **f**, **e** gegeben, welche das Motiv des **Allegro appassionato** charakterisiren (4. und 5. Takt, (1. Violine) **gis**, **a**; 1. und folg. Takte (2. Violine) **f**, **e**) Beethovenscher Panthematismus.

Im Geiste des luftigen Gebildes liegt, daß der Schlußsatz die Rondo- nicht die dichtere Sonatenform hat.

Gegenmotiv G Dur, 52. und folg. Takte, C Dur, 309. und folg. Takte frische G Dur-Modulation des Gegensatzes.

Kein Mittelsatz, ein leicht jährender Gang, im Effekt der Savoyarden-Leier des Scherzos (136. und folg. Takte) bei dieser Gelegenheit die schwere Stelle für das Cello, vom hohen Tenor g, auf einer Saite (2.) mit Daumeneinsatz, in Oktaven hinunter. Beethovens 2. Antwort auf die Stelle im Briefe des Fürsten Galitzin: l'instrument que je cultive est le Violoncelle (siehe op. 127). — Rückkehr 176. und folg. Takte. Eine durch eine stretta (Presto, A Moll) angebahnte, tonal und gehaltlich gesteigerte Coda (398. und folg. Takte) ist der Schluß (A Dur, im Geiste des Scherzos; abermaliger Zusammenhang aller Sätze).

Im A Moll-Quartett schrieb Beethoven zum Theil im voraus Mendelssohn, Schumann, Chopin; die Liebreize ihrer Farben, hier sind sie Entdeckung.

In diesem Ausdruck pathetischer Sentimentalität ohne Sensiblerie, ist A Moll die weiche Tonart par excellence, gewissermaßen Moll-Moll. Niemand wird leugnen wollen, daß durch diese Behandlung, gleichsam eine andere Potenz von A Moll erreicht wird, wie eine andere Farbe von A Dur in der 7. Symphonie vorliegt. —

III. Das B Dur-Quartett (op. 130).

Groß und erhaben; ernst und feierlich. Der Anfang siegbewußt, das Ende die genialste Instrumentalfuge der Welt. In der Mitte Leben, Geschicke.

Sagen wir mit einer der Selenographie entlehnten Be-

zeichnung: **lacus somniorum** (See der Träume). Die phantasietrunkenste der 5 Quartettdichtungen.

6 Sätze. Der erste in der rezitativisch-deklamatorischen Kettenbildung des 1. Satzes im A Moll-Quartett. **Adagio ma non troppo** $^3/_4$ B Dur, 14 Takte. Wiederum der Kern um den sich die folgende $^4/_4$-Bewegung schwingt, den die Andante und Fuge (Finale) thematisch verfolgen; Allegro $^4/_4$, 4 Takte, Ankündigung der Hauptbewegung (wie im A Moll-Quartett). Gegen die später in allen Stimmen losbrechenden Sechszehntheilwogen berührt fragmentarisch die 2. Violine das Motiv der großen Strömung (b, b Viertel, b, b Achtel, es halbe Note); **Tempo primo**, 5 Takte. Allegro $^4/_4$ Hauptstrom 1. Theil (Reprise) 67 Takte, 2. Theil, 145 Takte.

In keinem Werke ergiebt sich Beethoven in diesem Grade den kontrapunktischen Formen. Nach dem 1. und letzten Satze (jetzt Fuge op. 133) zu urtheilen, mochte er beabsichtigen, in diesem letzten dem Fürsten Galitzin bestimmten Quartett den früheren (Es Dur, A Moll) ein abstrakt kunstherrlicheres, geharnischteres Werk an die Seite zu stellen, dem entsprechend, Mittelsätze langsamer und rascher Bewegung zu erfinden, diesen letzten Gedanken aber gemildert, und nunmehr den Archipel der 4 Zaubereilande geschaffen haben, welche die Mittelsätze langsamer und rascher Bewegung bilden, und vom kontrapunktisch durchwühlten Tonmeer im 1. und letzten Satze (Fuge) umtost werden.

Konstruktion. Das Allegro $^4/_4$ (Hauptströmung), Motiv (1. Takt a, f, f Viertel, f, f Achtel, b halbe Note

1. Violine), Gegenmotiv (31. Takt b, ges halbe Noten u. s. w. 1. Violine) Ges Dur (ges Unterterz von b). Im großen B Dur-Klavier-Trio (op. 97) steht das Gegenmotiv in G Dur; in diese noch feierlicheren Stimmungen paßte der Feierton Ges Dur. G Dur geht nicht verloren (**Danza – Overtura** der Fuge).

Schluß des 1. Theils in Ges Dur. Daß in Beethovens Sinne alle bisherigen Bewegungen ein Ganzes waren, beweist die Reprise alles Voraufgegangenen, nicht etwa nur die $^4/_4$-Bewegung (Allegro). Zu tadeln ist, wenn der Länge des Quartetts wegen die Reprise ausgelassen wird. Man spiele dies Quartett allein, dann wird es nicht zu lang sein. Nach der Reprise ein rezitativisch zwischen Adagio und Allegro-Bewegungen zerklüfteter, Motiv und Gegenmotiv zersetzender Mittelsatz-Paroxismus (37 Takte). G Dur durfte Beethoven in B Dur nicht fehlen (op. 97, op. 106 erste Sätze). Der Mittelsatz drängt durch D Dur und G Dur (Ober- und Unterterz des Hauptton s).

Rückkehr (mit der Vorzeichnung von 2 Been; 1. Violine gegen die kontrapunktischen Strömungen in den andern Stimmen). Gegenmotiv in Des Dur (Oberterz, 1. Violine 69. Takt, 2. Theil), dann in der Tonika (81. Takt, Alt, Aufhebung der 4 Been). Anhang auf dem Anfang des Quartetts (Adagio $^3/_4$), um über den Kern keinerlei Zweifel zu lassen. Rezitativische Zuckungen zwischen Adagio- und Allegro-Bewegungen in kataklysmischen Steigerungen, wie sie nicht von 4 Streichinstrumenten erlebt worden waren.

Und wie der Meister endet! Zweimal läßt er die 1. Violine pp. das Motiv ausrufen (6.—9. Takt vor Schluß) und schließt dann in 2 tonischen Akkorden, als ob nichts geschehen, die Welt nicht um eine Ideenfluth reicher geworden wäre. Eine Scene im Mondsgebirge (**mare procellarum**)! Das ist Polyphonie-Begeisterung, das wird immer jünger werden, je gescheuter die Welt wird! Das ist organische Potenz des historischen Quartettstyls, das kann nicht auf den Quotienten zurückgeführt werden und deshalb ist es mehr als Haydn und Mozart zusammen und Alles sonst Erlebte! —

Presto $^4/_4$ **alla breve** B Moll. Ein Scherzo-Sonett. Reprisen. 1. Theil 8 Takte, 2. Theil 8 Takte, 3. Theil (**l'istesso tempo**) $^6/_4$ B Dur, ganz in Vierteln, mit Reprisen zu 8 und 32 Takten, Anhang (16 Takte) und **alla breve** Einbrüchen, nach chromatischen Solo-Volaten der 1. Violine; ein köstlich humoristischer Zug! Dann Wiederholung des 1. Theils mit Bereicherung durch 8 Takte (Triller-Figur der 1. Violine **pp. sempre**) des 2. Theils mit gleichem Zusatz und Anhang von 10 Takten. Durch die modifizirte Wiederholung der beiden ersten Theile in der Konstruktion neu. Wirkung unbeschreiblich! —

Andante con moto ma non troppo, poco scherzoso $^4/_4$ Des Dur 88 Takte ohne Reprise. In keinem Satz ist die Form dermaßen in sich selbst versteckt. Eine Mischung der Variationen- und Sonatenform. Am nächsten kommt die Satzökonomie dem gleichfalls den Mittelsatz langsamer Bewegung vertretenden Allegretto der 8. Symphonie durch den

Figurationsstyl. Bestimmen wir die Form in jedem Takt dieser außergewöhnlichen Erscheinung.

1. und 2. Takt Einleitung in den Anfangsnoten des Quartetts (b, a; as, g hier: b, Doppel-b; b, a (1. Violine) as, g 3. Takt). Motiv. Tonfigur in 2 Abschnitten, zu 2 und 3 Takten, absichtlich hinkend konstruirt (1. Abschnitt 3 dann 4 Takte, Alt); 5. und 6. Takt, Wiederholung durch die 1. Violine; 7.—9. Takt, 2. Abschnitt, 1. Violine; 10. Takt, Pizzicato-Ritournell; 11.—13. Takt. Gegenmotiv (As Dur, Dominanten-Modulation) dreitheilig. Die Bezeichnung des 1. Abschnitts im Motiv mit ritmo di due, des 2. und des Gegenmotivs mit ritmo di tre battute (wie im Cis Moll-Quartett) wäre eine Erleichterung des Verständnisses gewesen.

Das Gegenmotiv ist dem Ausdruck nach die lustige Person der Vorstellung (un poco scherzoso heißt es ja). Mit dem letzten Viertel des 13. Takts (Auftakt, Cello) wird der Nerven-Apparat des Ganzen (ohne Fleisch, ohne Muskeln) für sich allein hingestellt; die 32-Theilfigur erinnert wesentlich an den Figurationsstyl im Allegretto der 8. Symphonie. Eine Hexerei in Tongeflechten unnachahmlicher Zartheit (14.—19. Takt). Mit dem 20. Takt erscheint der 1. Takt des 1. Abschnitts im Motiv, in C Dur modulirt; der 21. verändert den 2. Takt jenes 1. Abschnitts, der 24. und 25. die beiden ersten Takte des Gegenmotivs. Kein Mittelsatz (Durchführung) denn nicht die Rückkehr des Motivs erfolgt, sondern die so eben erlebte, zweitaktige, veränderte An-

spielung auf das Gegenmotiv, geht in räumlicherer Veränderung siegstrahlend (cantabile 1. Violine) zu Tage (26.—28. Takt). Wiederholung dieser Veränderung (29.—31. Takt). Nach dieser Zähmung der lustigen Person (des Gegenmotivs) wirft der Zauberer sein Veränderungsnetz über das Motiv (32.—35. Takt) und läßt staccato-Raketen steigen (1. Violine, Gang in 32 Theilen, gefolgt von der 2. Violine); Alt und Baß im Terzengang 32 Theile, beschließen dies Tonfeuerwerk; 36. und 37. Takt, Veränderung der 2 Takte Einleitung als Zwischenspiel; das Intervallthema eines halben Tons, im Cello (fes, es).

38. und 39. Takt (Cello, sempre staccato) Veränderung des 1. Abschnitts (in 2 Takten) des Motivs; 40. und 41. Takt modifizirte Wiederholung dieser zweitaktigen Veränderung; 42.—44. Veränderung des 2. Abschnitts (in 3 Takten) des Motivs; 45. Takt Pizzicato-Ritournell; 46.—48. Takt Gegenmotiv in der Tonika (Des Dur). Mit dem letzten Viertel des 48. Takts (Auftakt, Cello, siehe oben) wird nach Des Dur eingesetzt, geht aus Des Dur die bereits dagewesene Veränderung des Gegenmotivs (cantabile 1. Violine siehe oben) zu Tage, 60. und folg. Takte. Von hier an, ist Veränderungsspiel (un poco scherzoso war zu Anfang gesagt) in dem auch das Pizzicato-Ritournell (68. Takt) und abermals die 2 Takte Einleitung (70. und 71. Takt) diesem wahrhaft zauberischen Veränderungsstyl verfallen. Durch Mischung der normal gegen einander abgewogenen (modulirten) Sonatenform-Integrale

(Motiv, Gegenmotiv) in der Variationenform, das Wunder eines neuen, unaussprechlich phantastischen Mittelsatzes langsamer Bewegung.

Der arpeggirte Schluß-Akkord (Des Dur) ist **attaca** des folgenden und des wie cis zu lesen, weshalb keine Unterbrechung zwischen diesem und dem folgenden Satz gestattet sein kann.

Alla danza tedesca (vergl. für diese Benennung **op. 112**) **Allegro assai** 3/8 G Dur (G untere Terz von B). Reprisen. 1. Theil 8 Takte, 2. Theil 16 Takte, 3. Theil (ohne Reprise) 126 Takte. Die lieblichste Apothese aller Tanzvorstellungen in der noblen Gesellschaft der Quartettstreichinstrumente. Höhepunkt in der Wendung nach C Dur des 3. Theils. Ein drittes, unvergleichlich reizendes Intermezzo im großen B Dur Ganzen.

Rhythmisch neu in den Verlängerungen, wo man Abschluß erwartet (5.—9. Takt 2. Theil). Das Beethovensche Autograph des Quartetts, im Besitz des H. Hellmesberger in Wien, hat abweichende Bogenstrichbezeichnungen, nach denen H. Hellmesberger das Werk vorträgt (Nachricht von Séroff aus Wien). Interessant ist die Nachricht bei Schindler (3. Auflage der Biographie). Die **Danza** stehe in einem Beethovenschen Autograph in A Dur. Unkritisch, weil den Bedingungen im Gedankenprozeß des Genies, zuwiderlaufend, ist dabei die Bemerkung Schindlers, die **Danza** habe einem anderen Quartett, nicht unwahrscheinlich dem A Moll Quartett, angehören sollen. Wir bemerken, daß Beethoven die **Danza** in A Dur schrieb, weil sich ihm der Satz in dieser und

keiner anderen Tonart, verkörpert hatte. Ihm hatte der Satz für sich, nicht als Theil in einem Ganzen (Quartett) gegolten. Im B Dur Quartett hingegen, dessen Ideengewicht (1. Satz, Groß-Fuge) seinem Geist so adequat war, daß er nicht weniger denn 4 Mittelsätze neuer Gestaltung (Leckerbissen, wie er sie nannte, siehe oben) als eben so viele Erholungspunkte, für weniger starke Geister, bieten zu müssen glaubte, im B Dur Quartett, konnte er schon einen außer dem Gedankennexus liegenden Satz, wie die **Danza**, brauchen, und von A Dur nach G Dur transponiren, eine Tonalität die in B Dur motivirt war (Unterterzmodulation). Ein A Dur Satz (nicht eine vorübergehende Modulation) wäre in einem B Dur Ganzen irrationell (unbeethovensch) gewesen, und dieser einzige, so unschuldig ausschauende Umstand, hätte Hrn. Ungrund, wie Beethoven Schindler, nach einer Nachricht bei diesem (I. 14 3. Auflage) nannte, berechtigt, mit Grund das B Dur Quartett: „Das Monstrum aller Quartettmusik" zu nennen, wie er ohne Grund thut (II. 114). Dem A Moll Quartett konnte aber die **Danza** nicht bestimmt gewesen sein, weil dort der Mittelsatz rascher Bewegung thematisch am Ganzen partizipirt (siehe oben) und dies nicht etwa Zufall, sondern Bedingung der Idee in ihrer Totalität ist. Die **Danza** spielt eben sowohl in Gesellschaft eines zweiten Intermezzos rascher Bewegung (Scherzo im B Dur Quartett) eine Rolle, der sie allein, zumal im elegischen A Moll Quartett, nicht mehr gewachsen gewesen wäre. Ausnahmen, wie sie die Regel (das Verständige) bestätigen nicht aufheben, kannte Beethoven,

weil er das Verständige selbst war, und so entstand die Transpositionsausnahme der **Danza** von A nach G Dur, für deren Nachweis man Schindler danken muß, denn seine thatsächlichen Mittheilungen dürfen nur da in Zweifel gezogen werden, wo dafür Gründe vorliegen.

Cavatina. Adagio molto espressivo 3/4 Es Dur 66 Takte ohne Reprise. Beweint die in der Jugend ideal erkannte Liebe. Die Bezeichnung **Cavatina** deutet auf eine Solostimme (Arioso in op. 110, Arietta in op. 111). Diese Solostimme ist die, höchsten Gefühlsentzückungen geweihte 1. Violine; die Form, das zweitheilige Lied. Ein Liebeshymnus, der die Macht hatte, Beethoven zu rühren (siehe oben Holz). Ein Lied-Intermezzo ohne Beispiel, eine Gefühls-Apage.

Finale Allegro 2/4 B Dur 495 Takte, 2 Reprisen, B Dur Anfang in der Dominanten-Harmonie von C Moll (g Unterterz von b) vergl. den Anfang im Finale des 2. Rasoumowskischen Quartetts; des 2. Satzes der Violoncell-Sonate op. 5 Nr. 2; des Rondos im 4. Klavierkonzert op. 58. Von diesen drei Beispielen steht das erste Stück in E Moll, die beiden anderen in G Dur, in allen dreien der Anfang in C Dur (c Unterterz von E; c Subdominante von g).

Die letzte Arbeit aus der großen Feder (siehe oben Holz). Den vier Mittelsätzen näher stehend als dem 1. Satz. Die Solo-Oktaven des Alts zu Anfang auf g (später mittlere und obere Orgelpunkte auf anderen Noten) erinnern an die im Finale der 8. Symphonie, in der Oktave funktionirende Pauke. Auf dieser Unisone schwebt das Rondothema heran.

Interessant in seinen Folgen (an das großartige Pedal im Finale der 7. Symphonie, mahnender Orgelpunkt auf f, 80. und folg. Takte vor Schluß) steht der Satz dem Geist des Ganzen zu fern, dem nur Fugenerlösung den mystischen Geniestempel aufdrücken konnte, der dessen Seele ist (1. Satz).

Die Fuge (op. 133 ursprünglich dem B Dur Quartett op. 130 angehörend).

Overtura, ist die Einleitung in zwei Bewegungen, überschrieben. Allegro $^6/_8$ G Dur 16 Takte, **Meno mosso e moderato** $^2/_4$ F Dur 9 Takte (Ankündigung des späteren **Meno mosso e moderato**).

Ein Rezitativ-Deklamatorium im Geist des 1. Satzes im B Dur Quartett, ein Quartett im Quartett (**status in statu**).

Das Intervallthema eines halben Tons (vergleiche das A Moll Quartett), welches den Kern (Anfang) des B Dur Quartetts ausmachte (**b**, **a**) findet sich im Fugenthema steigend (**b**, **h** 1. und 2. Takt Alt).

Der über jede Beschreibung erhabene, namenlos geniale Riesen-Satz ist freie Doppelfuge. Das 4 Takte in der Einleitung von der 1. Violine aufgestellte Thema liegt in der Fuge (1. und 2. Takt) im Alt, die darüber in der 1. Violine schwebende, punktirte Tonfigur, ist das Kontrathema. Beide Thema's bestehen fast alle der Form bekannte Schicksale in 5 Bewegungen, von zusammen 812 Takten (Quartett im Quartett).

Fuga. B Dur $^4/_4$ 128 Takte. **Meno mosso e mode-**

rato $^2/_4$ Ges Dur (ges Unterterz von b) 74 Takte. Diese langsamere Bewegung, unaussprechlich zärtlichen Ausdrucks, wird Kontrapunkt des Fugenthemas, das im Alt eintritt (ges, g Intervallthema, 9. Takt) **Allegro molto e con brio** $^6/_8$ B Dur (modulirt in as, es, b) 360 Takte, Finale der Fuge auf beiden Themas. **Meno mosso e moderato** $^2/_4$ As Dur (40 Takte) **Allegro molto e con brio** $^6/_8$ B Dur (124 Takte). Allegro $^4/_4$ B Dur, das ursprüngliche **Meno mosso e moderato**, B Dur (3 Takte). **Allegro molto e con brio** $^6/_8$ B Dur (80 Takte). Diese letzte Bewegung dreht sich um das Intervallthema (dem 3 Takte ausgehaltenen b, dann h, 1. Violine) mit dem Kontrathema als Figuration (20 Takte 2. Violine; am Jubilirendsten vom 25. Takt vor Schluß bis ans Ende, 1. Violine).

Dieser Schlußsatz, im Ausdruck feurigsten Ouverturenstyls, ist die Apotheose der Idee. In der Fusion strengen und freien Styls, giebt sich das Werk als ein ewig jugendliches, weil immer aus sich selber, aus der Idee, zurückgebährendes. **Urendo clarescit!** — Das ist die **Magna Charta** des Quartettstyls; die Urkunde über Macht und Bedeutung dieses Geistesgebietes!

IV. Das Cis Moll Quartett (op. 131).

Beethovens fortgesetzteste Kettensatzbildung; 7 zum ersten Mal, mit Nummern bezeichnete Bewegungen, vielleicht das großartigste Glied der Pentaide und damit das großartigste Quartett der Gesammtliteratur.

Der Schlüssel ist die Ununterbrochenheit der sieben Bewegungen.

Sehnsucht nach den ewigen Hütten, läßt den Meister Kirchensprache reden (mit einer Fuge anfangen) was der Gattung nie begegnet war und Séroff zuerst nachgewiesen hat. Ob Beethoven die im Quartett nicht erlebte Tonalität und die Fugenform medias in res, wählte, weil er eine Messe in Cis Moll anlegte? — Eben so wenig war der Gattung ein solches Modulationsnetz übergeworfen worden. Nr. 1 und 7 stehen in Cis Moll, Nr. 4 in A Dur (Untertermodulation von cis), was, mit den Satelliten (Dominante, Subdominante) E Dur (Nr. 5) und D Dur (Nr. 2) giebt.

So erklärt Séroff organisch den Modulationszirkel, der noch so Vielen (!) abenteuerlich erscheint. Haben doch die Einen zu Cisis Dur ihre Zuflucht genommen, um D Dur (Nr. 2) nach Cis Moll zu erklären; Andere den unvorbereiteten Eintritt in D Dur (Nr. 2) für die Verirrung des Genies gehalten, wo es, gleichsam mit einer tonalen Blendlaterne in der Hand, glänzender leuchtet als je.

Wenden wir auf solche Beethovensche Wege das Wort Balzacs an: N'ayant jamais connaissance des déterminations par lesquelles agissent les esprits supérieurs, les envieux ou le niais s'arment aussitôt de quelques contradictions apparentes, pour dresser un acte d'accusation (die Fétis père! siehe unten) sur lequel il les font momentanément juger.

Liegt der tonale Schwerpunkt auch in der Mitte (Nr. 2,

D Dur, Nr. 4, A Dur, Nr. 5, E Dur), so wird das Gleichgewicht dadurch hergestellt, daß das Finale (Cis Moll) die Haupt-Allegro-Bewegung, und damit den „Hauptsatz" ausmacht.

Nr. 1. **Adagio ma non troppo e molto espressivo** $^4/_4$ **alla breve**, Cis Moll, 121 Takte. Eine strenge Fuge. Der Satz wird gemeinhin für eine unerklärlich lange Einleitung (!) des 1. Allegro gehalten, welche $^6/_8$ Bewegung eine, diesem traditionellen Begriff, nur geistig, nicht fleischlich entsprechende Geltung hat. Führer (dux) auf der Dominante (1.—4. Takt, 1. Violine solo) Gefährte (comes) in der Tonika (2. Violine 5.—8. T.) u. s. w. Alles normal. Nicht ohne zauberische Klangschönheiten.

In geweihtem Kirchenpassionsgeiste durchschreitet Nr. 1 die von der Fugenarchitektonik vorgezeichneten Wege, und bleibt unter einer Fermate (Satzfermate, vergl. op. 102) auf der Unisone **cis** stehen, wie es Beethoven hält, wenn er aus einer Tonalität, weit weg, zu einer andern, eintreten will (F Moll Quartett, 1. und 2. Satz, vergl. S. 27 in der 2. Periode). Cis gleitet auf **d** und Nr. 2, **Allegro molto vivace** $^6/_8$, ist in D Dur erklungen. Um einen halben Ton hat er sein Theater vorgeschoben, die lichteste Färbung gewonnen. Einen solchen Ruck hinauf, in's Licht, kennt der 1. Satz in op. 106 (von B Dur nach H Dur), hier ist er Vorausnahme der Subdominante eines später in der Terz vom Hauptton (Cis Moll) modulirten Tonalität (A Dur, Nr. 4). In dieser Cis Moll Umgebung hat D Dur (Nr. 2) gleich-

sam die Weichheit seiner eigenen Subdominante, spricht es in der Milde von G Dur an. Welch' unvergleichliches Ton-Pastell! Beseeligung in gekürzter Sonatenform; kein erstes Allegro, nach traditionellen Begriffen: (vergl. das **Prestissimo** $^6/_8$ in op. 109 und unsere dort und bei op. 102 ausgesprochenen Ansichten über Beethovensche Ideen-Reihen in Kettensätzen).

Aus der Kirche (Fuge) in den Strom des Lebens ($^6/_8$)!

Konstruktion von Nr. 2. Die Unisone (Oktave von d zu d) im Auftakt (1. Violine, Alt, Cello) ist thematische Fortsetzung der Oktave von cis zu cis (1. Violine, Alt) im letzten Takt von Nr. 1. Motiv 1.—8. Takt. Gegenmotiv (normal in der Dominante, A Dur, in kleiner Räumlichkeit am passendsten, in der Figur des Motivs und nur anders gegliedert (**Prestissimo** op. 109), Rückkehr 84. und folg. Takte (**a tempo**, Alt) Gegenmotiv in der Tonika, 140. und folg. Takte. Anhang 175. Takt. Schluß im Dreiklang ohne Quinte, worin sich der Satz vollends als eine Ariel-Erscheinung giebt.

Nr. 3. **Allegro moderato** $^4/_4$ H Moll, 11 Takte, Ueberleitung. Imitatorisch; effektreich in der Volate der 1. Violine.

Nr. 4. **Andante ma non troppo e molto cantabile** $^2/_4$ A Dur. Zweitheiliges Lied; entzückende Klangschönheiten; 1. Th. 1.—8. T.; ausgeschriebene Wiederholung 9.—16. T.; 2. Th. 17.—24. T. Wiederholung 25.—32. T. Mit dem 33. Takt die 1. Veränderung (nicht angezeigt). Diese Veränderungs-Reihe ist ruhig verklärter; den Gedanken, den sie

nach allen Seiten ausbeutet, deshalb nicht weniger fest umschlingend, als der bisherige Quartett-Veränderungsstyl, gleichsam ein neuer, von der Hand eines Meisters, der aus jenem, hervorgegangen wäre! Die Abwesenheit komplizirterer Figuration, dichterer Gewebe; größere Einfachheit ohne Aufgeben des palingenetischen Standpunkts im Veränderungsstyl (op. 111, 120, 127) Wechsel zwischen Homophonie und Polyphonie, sind die Hauptzüge in Nr. 4.

1. Veränderung (nicht angezeigt) $^2/_4$ 33.—64. T. Polyphon, leicht figurirt. 2. Veränderung (Piu mosso $^4/_4$) homophon. Auf der Grundlage eines tonischen Akkompagnements. Einfach reizend. 3. Veränderung, **Andante moderato e lusinghiero** $^4/_4$ polyphon, ein schmeichelndes (**lusinghiero**) Fugen-Sonett. Erinnert an die fugirte Veränderung in **op.** 109 (Cello: **e, fis** [Triller] **gis, a**). 4. Veränderung, Adagio $^6/_8$, polyphon, gangartig figurirt. 5. Veränderung, Allegretto $^2/_4$, zauberähnliche Veränderung des Akkompagnements im Thema. Die großen Noten aus der Altstimme im Thema, die Synkopen aus den Violinen. 6. Veränderung, Adagio $^9/_4$, der Höhepunkt. Ein das Thema von der Erde zum Himmel tragender Hymnus. Homophon. Eine Andeutung des thematischen Nexus dieser Veränderungs-Fantasie genüge. Betrachten wir den 1. Takt im Thema (1. Violine), so finden wir **a** Viertel, **h, a** Sechzehntheile; welche Werthe, im 1. Takt der Variation ($^9/_4$) zu den Vierteln **a, h, a; a, h, a** geworden sind (1. Violine). Im 3. Takt des Themas hat die 1. Violine **d** Viertel **e, d** Sech-

zehntheile, im 2. Takt der Veränderung $^9/_4$, die Viertel d, e, d; d, e, d u. s. w.

Die Veränderung $^9/_4$ führt (vergl. die Adagio-Variation in der Fantasie für Pianoforte, Orchester und Chor op. 80) in einem Triller der 1. Violine auf h, cis, dann c (Oberterz von a Hauptton) nach F Dur (f Unterterz von a) und so in die letzte (7.) Veränderung (Violingesang mit Begleitung). Wechsel zwischen F und A Dur. In der A Dur Periode liegt das Thema in den Mittelstimmen (in Oktaven, 2. Violine, Alt), die äußeren, die Jubeltriller der 1. Violine, die Begleitung im Baß, sind dabei Figuration. Kadenzartig (a tempo cantabile) ergreift die 1. Violine das Thema, und führt an das Scherzo, vor dem die Veränderungs-Reihe unter einer Satz-Fermate herzpochend (pizzicato) stehen bleibt.

Wohl hätte der Dichter die Veränderungen mit dem im A Moll-Quartett gebrauchten Ausdruck, con intimissimo sentimento, bezeichnen können. Aber er wiederholt sich nicht einmal in Worten! Wie unterscheidet sich aber dieser Veränderungsstyl von dem Haydn-Mozartischen? Letzterer ist die Anwendung eines Melodiestyls im Kontrapunkt auf das Thema (was streng genommen, nicht für thematisch gelten kann), der Beethovensche Veränderungsstyl hingegen besteht in Gedankenarabesken, mit denen das Thema umrankt wird, die von diesem ausgehen, zu diesem zurückkehren, die Idee überhaupt weiter und über sich selbst hinausführen, mehr Gedanken- als Musikarbeit, eine palingenetische Wieder- oder Weitergeburt des Gegebenen (Thema).

Nr. 5. **Presto, $^4/_4$ alla breve,** E Dur. Ein stürmisches Tanz-Scherzo, in einem durch neue Quartett-Instrumentation (Stimmenführung) erzeugten Neu-Effekt entzückender Klangschönheiten! Der 1. Theil besteht aus 2 Abschnitten, von denen der 2. eine Reprise hat. Erst nach dieser (man hat sie nicht mit dem 2. Theil zu verwechseln) kommt der 2. Theil (44 Takte), dann der 3. (Aufhebung eines Kreuzes), unaussprechlich hingebenden Ausdrucks, eine Apotheose von A Dur. Ausgeschrieben werden hierauf 1., 2. und 3. Theil, worauf abermals der 1. und 2. Theil einsetzen, dann der 1. allein, der mit neckenden Anspielungen auf den 2. und 3. abschließt (**sul ponticello pp.**), 448 Takte — ein Poem im Poem (Quartett im Quartett). Das so oft wie der 2. Abschnitt des 1. Theils (fünfmal) wiederholte, viertaktige **ritardando,** in denselben Locktönen (**gis, h**) durch alle 4 Stimmen (von der 1. über die 2. Violine und den Alt, zum Baß hinunter) ein in den Berghalden, wo geraſ't wird, nachschlagendes, perspektivisches Echo, das zum Effekt der Strömung (**Presto**) beiträgt und **Molto poco Adagio** bezeichnet ist (will sagen: sehr wenig retardirt) wäre verständlicher mit: **un pochettino Adagio (poco ritardando)** ausgedrückt gewesen. Man hat an ein Adagio (Rezitativ) denken, sich die Stelle ihrer vielen Wiederholungen halber, nicht erklären wollen, da sie doch einfach eine Hemmung der Bewegung, ein **ritardando,** kein neues Satz-Element (Adagio) ausmacht.

Zwei Takte Unisonen auf **gis** (nicht ohne Beziehung auf das in Nr. 2 thematisirte Oktaven-Intervall) führen zwischen

2 Fermaten, von dem die 1., Schluß des Presto, die 2., Anbahnung von No. 6 ist, nach Gis Moll.

Nr. 6. **Adagio quasi un poco Andante**, $^3/_4$ Gis Moll, 28 Takte. Ueberleitung zu Nr. 7 im imitatorischen Styl, vergl. oben Nr. 3, Molltonart der Dominante des Haupttons (cis) in welcher Nr. 1 modulirt hatte (modulatorischer Zusammenhang). Eine weitere (thematische) Verbindung mit Nr. 1 (**his, cis, a, gis, dux**) liegt im 3. und 2. Takt vor Schluß von Nr. 6, wo nach Séroffs tief geistreicher Anschauung **cis, his, a, gis** (1. Violine) ein „Anagramm" des Fugenthemas in Nr. 1 bilden, das dann im Finale thematisch nachspukt (21. und 22. Takt, Nr. 7).

Nr. 7. **Allegro** (dies groß-mächtige Stück, so einfach bezeichnet!) $^4/_4$ **alla breve**, 388 Takte, keine Reprisen.

Eins der herrlichsten Sturm- und Drangfinale der Gesammtliteratur, wohl das Großherrlichste. Große Sonatenform, wie sie der Haupt-Allegro-Bewegung, zur nachträglichen Verdichtung des verflüchtigten 1. Allegro-Satzes (Nr. 2) zukam. Bekannt sind die thematischen Wehen, deren es für Beethoven bedurfte, um den Anlauf zum Finale (das so einfach ausschauende Achtel-Schwanken in Unisonen!) herzustellen. Die 7 Varianten des Anfangs (1.—5. Takt) sind von Schindler veröffentlicht worden (Hirschbachs Repertorium für Musik, 1844, 1. Heft, seit 1845 im Original (Skizzenbücher) in der Königlichen Bibliothek zu Berlin). Aktenstücke zu dem Gedankenproceß: Beethoven! Ein Schlüssel, der in dem scheinbar Beziehungslosesten noch

Gedankenabgründe öffnet! Aus der geltenden Leseart des Anfangs, welche die einfachste ist, kann man lernen, was das Genie „einfach" findet! Aus jeder Variante wäre gewiß ein wesentlich verschiedener Satz hervorgegangen. Die Modifikationen im Motiv sind noch interessanter. Alle 7 Varianten zählen 77 Takte zusammen; 4 zeigen $^6/_8$ Bewegung (welche dem Ganzen ein kleineres Ansehen und störende Beziehung auf Nr. 2 verliehen hätte); die anderen den halbirten Rhythmus $^4/_4$, der allein ein großartiger Schlußstein werden konnte. Das großartigste Motiv dürfte in der 2. Variante, einem rechten Cyklopenstein enthalten sein. Diese Tempelruinen sind jetzt (1860) auch in der 3. Auflage von Schindlers Buch zu sehen, Bd. 2, S. 353.

Konstruktion, 5. und folg. Takte. Motiv. In Gliederung und Rhythmus dem königlichstolzen im Finale des E Moll-Quartetts (op. 59) nahe verwandt, aber sehr überlegen; die höchste Potenz eines solchen Luft-Ritts. Nr. 7 reicht Nr. 1 thematisch die Hand (siehe Nr. 6). Dieses Finale ist das Substrat der Gesammtvorstellung.

Gegenmotiv 60. und folg. Takte (**a tempo**) in den halben Noten hohen und höchsten Registers der 1. Violine (**h**, **e**, **gis**, **h**, **h**, **dis**, **fis**, **h**, E Dur-Parallele). Mittelsatz, 78. und folg. Takte. Modulirt in D Dur, als Erinnerung an die Tonalität von Nr. 2 (99. und folg. Takte). Die ganzen Noten **eis**, **fis**, **gis**, **a**, Viertel (1. Violine) 94.—96. Takt) sind, **per augmentationem**, das Fugenthema **his**, **cis**, **a**, halbe Noten (Nr. 1, Takt 1 und 2). In den Noten und Quan-

titäten der Fuge, bereits früher im Finale vorgekommen (30. und 31., 34. und 35. Takt [1. und 2. Violine, unisono] his, cis). Rückkehr, 160. und folg. Takte (Alt und 2. Violine unisono, zu dem in Achteln ausgeschriebenen Triumphtriller der 1. Violine).

Gegenmotiv, 243. und folg. Takte in der Dur-Tonart der Tonika (Cis Dur) wie Beethoven es in Moll hält (F Moll-, A Moll-Quartett, 1. Sätze). Vor diesem Dur-Klimax hatte das Gegenmotiv als Erinnerung an die $^6/_8$ Bewegung (Nr. 2) in D Dur modulirt (221. und folg. Takte).

Pracht- und Glanz-Coda, 264. und folg. Takte. Die 3 Themas des Finale: das Motiv (Achtel und Viertel), Gegenmotiv (halbe Noten) und die Unisonen-Achtel-Figur aus dem Anfange, auf einmal!

Die Skala von D Dur (1. Violine, non ligato, 61. Takt vor Ende) als letzte Bestätigung dieser Tonalität in Cis Moll. Vergl. die Einbrüche von D Dur in Cis Moll, in der Cis Moll-Sonate quasi una fantasia, Finale.

Schluß und Siegel in Cis Dur nach ahnungsvollem Plagalismus (Fis Moll, Subdominante in Cis Moll, hatte seit dem 22. Takt vor Ende, Platz gegriffen).

Ankerauswerfen im Zeit-, Raum- und Sorgenlosen Jenseits, Cis Dur! —

Die Apotheose der Gattung Quartett-Finale! — Dieses, sein urgroßmächtiges, ureigenelles Werk bezeichnete Beethoven aus Weltbürgerironie und Kunsthumor, mit der in der Schott'schen Partiturausgabe, als fac simile ge-

stochenen Ueberschrift: „viertes Quartett, von den Neuesten, für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell. Zusammengestohlen aus Verschiedenem; Diesem und Jenem.“ **Urendo clarescit**!

V. Das FDur-Quartett (op. 135).

Zu den voraufgegangenen Quartetten verhält sich das Werk wie die Novelle zum seelen-heroischen Roman. Der bei Kunstwerken bestechende Reiz, Originalität (Freigeburt) steht ihm indeß gleich mächtig zur Seite. „Bester, mir ist schon wieder etwas eingefallen“ pflegte Beethoven scherzend und mit glänzenden Augen, in dieser seiner großen Quartett-Dichtungszeit, zu „Holz“ zu sprechen.

Ein solches vielbedeutsames etwas ist op. 135.

Der erste und letzte Satz verhalten sich zu einander wie ein Fragezeichen zur Frage (siehe unten).

1. Satz. Allegretto $^2/_4$ FDur. Nur hier und in op. 30 Nr. 2 ist Allegretto, ohne weiteren Zusatz, Tempo und nicht Gattung (Scherzo oder Andante Bd. 2, S. 120). Diese Bezeichnung Allegretto ging im Sinne Beethovens auch wohl auf die der Ausführung unentbehrliche Zierlichkeit. Farbenglänzend ohne große Räumlichkeit.

Das, leicht wie eine pompejanische Fresco-Tänzerin geschürzte Motiv beginnt in einem Fußschnörkel (die kleinen Noten **g, a**) vor dem Motivanfang im Alt solo: **b** Viertel **g** punktirtes Achtel **a** 32 Theil **e** Achtel, 1.—2. Takt.

Auf welche luftige Hauche es hier abgesehen, sagt die

1. Violine, indem sie Fußschnörkel und 1. Note des Motivs (2. Takt pp) in Schleier hüllt. Die ernste Persönlichkeit des Alts muß das leichtfüßige Motiv wiederholen (3. Takt) um geglaubt zu werden, Antwort zu erhalten (1. und 2. Violine 4. Takt. Aus der punktirten Note im Motiv baut sich zierlich das Weitere auf. Reich an Verschlingungen (Schlingpflanzen) pikant und reizend.

Gegenmotiv (normal in c) dem Motiv entsprechend, kurz (47.—49. Takt). Wie eine Lilie auf ihrem Stengel, schwankt die 1. Violine (54. Takt Sextolen-Schnörkel). Ende des ideellen 1. Theils im 60. Takt, auf dem Achtel c (Dominante) im Baß. Von dem 60. Takt geht der im Charakter des Ganzen gehaltene, luftige Mittelsatz aus. Wie sich der Alt seine Tour (solo Anfang) nicht nehmen läßt; wie er sich, von der 2. Violine unterstützt (67. Takt), thematisch in das Getümmel drängt. Was das Völkchen modulirt und tribulirt, bis es wieder in F Dur steht (80. Takt) wie die Schnörkelchen (kleinen Noten) herhalten müssen! Eintritt der Durchführung in G Dur. Rückkehr (103. Takt) im Alt, zu dem auf des dissonirenden Baß und der am höchsten b glücklich angekommenen 1. Violine. Gegenmotiv in der Tonika, 150. und folg. Takte, Anhang 165. Takt und nunmehr Alles, mit Ausnahme des Gegenmotivs, thematisch. Erst 2 Themas auf einmal (doppelter Kontrapunkt) das Motiv (1. Violine, 166. Takt) und der, nach der Rückkehr (111.—115. Takt) gehörte unisono-Gang mit Wechselnoten (2. Violine, 165.—167. Takt, hier: fis, g, gis; a, e, f, e, d früher: h, c,

cis; d, a, b u. s. w.), dann 3 Themas auf einmal: Motiv (1. Violine) die durch den Satz gegangene Sechszehntheil-Triolenfigur (2. Violine) der Unisonengang mit Wechselnoten (Baß) gewebter und dichter, bis auch die Schnörkel (kleinen Noten) im Motiv siebenmal hintereinander (thematisch) in allen Stimmen gellen — und der Satz vor einer Fermate stockt. Daß eine solche Satzfermate Ueberbrückung ist (op. 102) liegt bei diesem, der Verdichtung so bedürftigen Satze offenkundig da, zumal der zweite Satz (das einzige Beispiel in Beethoven) aus dem Tone des ersten geht; es ist eben Fortsetzung von Tanz und Spiel.

Vivace $^3/_4$ F Dur. Der erste Theil hat wie Nr. 5 (Presto) im Cis Moll-Quartett, 2 Abschnitte, der zweite eine Reprise, was man nicht für den 2. Theil zu nehmen hat, der erst nach der Reprise auftritt, und über G Dur nach A Dur modulirt; 3. Theil (Trio) 70 Takte, mit dem 48 Takte lang andauernden dorfseligen Unisono-Vier-Baß in 3 Stimmen, zu obschwebender 1. Violine. Diese poetisirt, was die 3 Andern philistriren; mit Fußscharren (basso ostinato) in der Dorfschenke, illustriren. — Ausgeschriebene Reprise des Scherzos, eine Coda (6 Takte) bringt auf schlechten (zweiten) Takttheilen, den athemlosen Schluß. Satzfermate.

Der Köstlichste aller Teniers: der malerischste doppelte Kontrapunkt! Man sehe sich den Anfang an; diese, zu 2 in jedem Takt abgestoßenen Viertel im Baß, sind Begleitung des in den Violinen obschwebenden Motivs; sie werden von Begleitung Thema im 2. Abschnitt des 1. Theils (17. und folg.

Takte) wo sie zu dem in Alt und Baß unisono brummenden Motiv, in beiden Violinen (im doppelten Kontrapunkt) unisono stolziren. Ohne Unterbrechung soll der Tanz (Vivace) in den Gefühlsernst (Lento) übergehen. So will es die Satzfermate und das ist der Humor davon, sagt Pistol (those be good humours, indeed)!

Lento assai e cantante tranquillo $^6/_8$ Des Dur, 54 Takte ohne Reprise. Keine Kantilene macht einen solchen Eindruck im Quartett! Sie wird, fast ganz in der Skala, von der 1. Violine gesungen (3. und folg. Takt), nachdem sich der Hymnusartige Satz still, vom Alt über die 2. Violine, in 2 Takten Einleitung, aufgebaut hatte. Anders als im Adagio des Es Dur-Quartetts op. 127, direkt zum Dreiklang strebend, aber in derselben erwartungsvollen Spannung. Die Form ist die des zweitheiligen Lieds mit einer Moll-Episode als Anhang (Piu lento, Vorzeichnung von 4 Kreuzen, enharmonisch die Tonica minore). Tempo primo, Kanonische Veränderung dieser in Kürze und Bedeutsamkeit beispiellosen Quartett-Agape. Semplice, 2. Veränderung. Im Figurationsstyl.

Dieses unvergleichliche Lento erlischt auf einer zum Des Dur-Akkord in der 1. Violine, solo nachschlagenden Note, der Mediante, Satzfermate.

Der schwer gefaßte Entschluß. (Finale.)

Motto: Grave $^3/_2$, Baßschlüssel: g punktirtes Viertel, e Achtel, as halbe Note, zu dem Text: Muß es sein? Allegro

$^{1}/_{4}$, Violinschlüssel: a Viertel (Auftakt), c, g halbe Noten, zum Text: Es muß sein. Und noch einmal zu demselben: g Viertel (nach 3 Viertel Pausen) b, f halbe Noten.

Diese Frage, diese Antwort, diese Ueberschrift (in der Pariser Ausgabe, un effort d'inspiration (!!) übersetzt) haben folgende Bewandniß.

Beethoven hatte eben sein dem Fürsten Galitzin gewidmetes Quartett in B. vollendet (Dez. 1825) und überließ das Manuskript seinem Freunde Schupanzigh zur ersten Aufführung, womit sich dieser eine reichliche Einnahme versprach. Um so mehr ärgerte sich Beethoven als er nach der Produktion erfuhr, daß sich ein in Wien bekannter, wohlhabender Musikliebhaber D.*) dabei nicht einfand, indem er behauptete, er könne dieses Quartett in der Folge im eignen Zirkel und von tüchtigeren Künstlern (Mayseder an der 1. V.!) aufführen lassen. Das Manuskript zu erhalten, falle ihm nicht schwer. Dieser Herr wandte sich nun wirklich in kurzer Zeit, durch die Fürsprache eines Freundes an Beethoven und ließ ihn um die Stimmen zu dem neuesten Quartett ersuchen. Beethoven erklärte ihm hierauf schriftlich, er wolle die Stimmen schicken, wenn Schupanzigh für die erste Aufführung mit 50 Gulden entschädigt würde. Ganz unangenehm überrascht sagte nun

*) Nach einer Mittheilung aus Wien der 1844 verstorbene dortige Banquier Dembscher. Schindler (3. Aufl.) bestätigt dies, versteht die Sache aber vom Es Dur-Quartett op. 127 und von einer für 50 Gulden gestatteten Ausführung desselben mit Mayseder vor der Schupanzigh'schen Produktion. —

D. dem Ueberbringer des Billets: Wenn es sein muß? Diese Antwort wurde Beethoven hinterbracht, worüber er herzlich lachte, und augenblicklich den Canon niederschrieb: „Es muß sein! Es muß sein!“ Aus diesem Canon entstand im Spätherbst des Jahres 1826 das Finale seines letzten Quartetts in F Dur, welches er überschrieb: Der schwer gefaßte Entschluß. Mittheilung von Karl Holz, (früher in der Zeitschrift für Deutschlands Musikvereine von Gassner, B. 3, S. 133. Carlsruhe 1844).

Holz hat uns eine Kopie des Canons, nach dem Beethovenschen Autograph geschickt, welche wir in der Kaiserlichen Oeffentlichen Bibliothek zu St. Petersburg deponiren werden. Der Text (ohne Zweifel von Beethoven) lautet: „Es muß sein, ja, ja, ja, heraus mit dem Beutel! heraus, heraus, es muß sein!“ —

Schindler (Biogr. S. 263) bezieht die Sache auf die alte Haushälterin Beethovens. Diese hätte, mit dem Kalender in der Hand, beweisen müssen, daß die Woche um sei und sie Geld brauche. In seiner letzten Krankheit habe Beethoven das fragende Motiv, mit angenommener ernster Miene, der Haushälterin vorgesungen, diese eben so ernsthaft geantwortet: es muß sein.

Holz behauptet Schindlers Erzählung sei Erfindung. Dafür halten wir sie nicht; beide Angaben lassen sich verbinden. Schindler sagt (S. 254 l. c.), das 2/4 Finale im B Dur-Quartett habe Beethoven im November 1826 geschrieben und dies sei seine allerletzt ausgearbeitete Komposition

gewesen, womit Holz stimmt. Am 2. Dezember 1826, wäre Beethoven von dem Besuch bei seinem Bruder auf dem Lande, der dem Erkrankten nicht seinen geschlossenen Wagen anvertrauen wollen, nach Wien zurückgekehrt, und Holz (siehe oben) setzt dem hinzu, Beethoven wäre fortan nicht mehr im Stande gewesen, auch nur eine musikalische Idee zu denken. Hieraus folgt, daß vom 2. Dezember 1826 bis zum Tode Beethovens am 26. März 1827, nichts von ihm komponirt wurde. Daß aber Beethoven in schmerzfreien Augenblicken, sich seine letzte vollständige, vor wenig Monaten (Spätherbst 1826) beendigte Komposition (op. 135) angesehen und sich ihrer dabei gefreut habe, ist wahrscheinlich; eben so, daß er dabei einmal in heiterer Erinnerung seines mit Erfolg gegen Dembscher geführten humoristischen Streiches (Kranke kennen schalkhafte Stimmungen) das kanonisch gewordene: muß es sein, auf sich und seine Häuslichkeit angewandt habe. Schindler führt an, eine 2. Version über die Entstehung des Motivs existire, beziehe sich auf einen Musikverleger? beide Versionen beträfen Geld. Man kann somit Schindler nur vorwerfen, der Ueberschrift des Finale, die einfältige französische Uebersetzung (un effort d'inspiration) ohne Bemerkung hinzugesetzt, und zu dem Ausspruch gekommen zu sein: „Welchen Pallast aber hat Beethoven auf diese unschuldige Basis aufgebaut, die gleichwohl etwas prosaischen Ursprungs ist. „Der Humor ist nie prosaisch, weil er Mischung des Komischen zu tragischem Ernst ist, und das Finale hat man als einen kanonisch-humoristischen Phantasus, nicht als einen Pallast zu verstehen.

Danach ist Marx zu berichtigen, wenn er das so lange für eine Hieroglyphe gehaltene Motto-Motiv, einen düstern Spruch nennt (Musik des 19. Jahrhunderts, S. 556). Das Grave ist ganz im Geiste der rezitativischen Satzbildung dieser Periode. Weil der Canon in diese paßte, und nicht etwa das Finale in den Canon, fand die Anwendung Statt. Es war ihm eben wieder etwas eingefallen (siehe oben). —

Konstruktion. Grave ma non troppo tratto (nicht geschleppt) $^3/_2$ F Moll, 12 Takte. Exposition der im Motto enthaltenen ersten Tonfigur (der Frage, Alt und Baß, unisono) zu einem flüssigen Thema in Achteln. Dann Allegro, $^4/_4$ alla breve, 2 Theile mit Reprisen.

Motiv (1. und 2. Violine, unisono), Auftakt und 1. Takt. Exposition der im Motto enthaltenen 2. Tonfigur (der Antwort) der kontrapunktischen Seele des Satzes. Gegenmotiv 40.—43. Takt, in lebensfrischem A Dur (a, obere Terz von f). Bevor es zur Kantilene (a, halbe h, cis, Viertel, Cello) kommt, in den abgestoßenen Vierteln, dem Scherzo genähert (vergl. das Finale im A Moll-Quartett).

Mittelsatz. Rückkehr. Letztere in dem Frage-Thema (Grave ma non troppo tratto, $^3/_2$ F Moll). Oratorienmäßig gesteigert, sehen wir doch Beethoven einen Ländler in Oratorien verwandeln (op. 120). Nur hier und in op. 132, Tremoli im Quartettstyl, die Mendelssohn für sein A Moll-Quartett entlehnte.

Allegro, $^4/_4$ F Dur (Antwort-Thema) rhythmisch umgestaltet.

Gegenmotiv in der Tonika (43.—46. Takt vom Eintritt des Allegro). Die Reprise des 2. Theils, welche (nicht ohne Schwächung des Effekts) die Wiederholung des kleinen Oratoriums wäre, stellt Beethoven, der doch sonst nur seinen Willen kennt, diesmal frei. **(Si repete la 2. parte al suo piacer.)** Das einzige Beispiel einer solchen Freiheit der Ausführenden in Beethoven, denn die im Pianoforte-Trio **op. 97** frei gestellte große Reprise im Scherzo ist vom Verleger (Haslinger, Gesammtausgabe).

Anhang. Rezitativisch auf dem Antwort-Thema, **poco Adagio, Tempo primo,** in welcher Bewegung unerwartet das Gegenmotiv, im **pizzicato** aller Stimmen, Umzug hält. Wo dieses **pizzicato**-Mäuschchen in 3 Stimmen verraucht ist, kommt das Antwort-Thema (Motiv) in der 2. Violine, zu der Begleitung von Alt und Baß, zu dem in der 1. Violine auf die schlechten Taktheile (2. und 4.) **pizzicato** einsetzenden Gegenmotiv, in rhythmischer Anspielung, **sempre ppp,** schreibt Beethoven. Dieser Summ- und Brumm-Chor schlägt dann ff in das Antwort-Thema (Motiv) zum energischen Schluß. Beethoven-Spiele.

Hier blieb die Beethoven-Quartettidee stehen. Ob das laufende Jahrhundert sie fortsetzt? Das Allgemein-Erwachen der dem sinnlichen Menschen Vorschub leistenden realen Mächte giebt wenig Hoffnung! —

Schindler über die Pentaide.

Herr Professor Schindler hat die Güte gehabt, uns An-

sichten mitzutheilen, die dem Herrn Einsender um so mehr Ehre machen, als es demselben leicht gewesen wäre, die gegentheilige, dem Geist unserer Tage mehr entsprechende Anschauung zu der seinigen zu machen.

Mittheilung vom 21. April 1856. In den letzten Quartetten unterscheide ich die Sätze, die ohne große Anstrengung in Bezug auf organischen Bau und Inhalt, Charakter, faßlich, verständlich sind, weil die logische Nothwendigkeit, **sit venia verbo**, überall unschwer zu verfolgen ist, jenen Sätzen gegenüber, in denen das Gegentheil vorherrscht, von denen man sagen darf, es ist fast Alles, oder doch zuviel Willkür (?) darin. Letzteres betrifft die ersten Sätze der 4 ersten Quartette, davon jener im Cis Moll = Quartett, **le chef d'oeuvre**, ist. (Schindler entgeht der Rezitativ = Styl, die Verbindung mehrerer Bewegungen zu einer, was ihm freilich im Cis Moll = Quartett am Auffallendsten sein mußte.) Schon mancher Beethoven-Enthusiast zog sich auf meine Aufforderung gleich beim ersten Versuch eines logischen Nexus, zurück. Nehmen Sie als offenes Bekenntniß hin (das der Aufrichtigkeit Herrn Schindlers Ehre macht), daß ich bis zum heutigen Tage jenen Sätzen so fremd gegenüber stehe, als vor 26—27 Jahren, daß ich folglich die Hoffnung längst aufgegeben habe, ihren Inhalt zu durchdringen und mit der Einbildung etwas zu verstehen, was ich in der That nicht verstehe, habe ich in meinem Leben keine Kämpfe bestanden. Einer der tiefsten Ergründer Beethovenscher Musik war Graf Brunswick, der außerordentliche Violoncellist in Pesth (siehe die Dedika-

tionen von op. 57, 77). In den beiden Wintern, gleich nach Beethovens Tod (also 1827—1828 und 1828—1829) lebte ich in Pesth, wo diese letzten Quartette Hauptstudium abgaben. Alles Technische war überwunden (?), allein das Verständniß jener gewissen Sätze, warum das häufige Abbrechen des Fadens (Rezitativ-Deklamatorien sagen wir; nicht Abbrechen, Fortspinnen des Fadens), weshalb die verschiedenen, **diamétralement** entgegengestellten **Tempi**? Das vermochten wir einander nicht zu beantworten, viel weniger klar zu machen. Nach 20 Jahren noch wünschte Brunswick von mir die Beantwortung jener Fragen, ich konnte ihm aber nur erwidern, daß ich noch immer so dumm bin, wie einstens in Pesth, da wir uns die Dummheit gegenseitig zugestanden haben. – Den 5. Oktober 1856. Ueber die letzten Quartette habe ich Ihnen mein Glaubensbekenntniß vorgelegt. Sie erwiderten, daß ich ihnen zu fern stehe. Mag sein. Das erste in Es Dur hörte ich 1825 in der allerersten Produktion von Schupanzigh, der der Aufgabe nicht gewachsen war (dazu gehörte ein Vieuxtemps, Hellmesberger, Laub, Joachim) schon darum mißglückte Alles und das Auditorium stand verdutzt da. Auf Beethovens Ersuchen nahm sich dann Joseph Böhm (ein Bruder von Franz Böhm in St. Petersburg Bd. 2, S. 310) des Werkes an. Das Technische hatte damit im Ganzen gewonnen, aber die 4 Spieler standen noch immer, **salva venia**, wie die Kuh vor dem neuen Thor, so auch die Zuhörer. Beethoven redete viele Worte, half aber damit der Sache nicht auf. Der noch lebende (1858 verstorbene) Se-

cundarius Holz kann es bestätigen. Im August 1825 hörten wir das in A Moll, weil es der Pariser Schlesinger vor dem Ankauf hören wollte. H. Holz, Violino primo, Beethoven selbst war beim Einüben und bei der Ausführung anwesend. Ich selbst hörte es dreimal nach einander. Darauf das in B Dur, das ich nur einmal zu hören bekam, wie das Publikum gleichfalls. Die in Cis Moll und in F, wurden bei Lebzeiten Beethovens, in Wien nicht zu Gehör gebracht (!). Die beiden Winter nach Beethovens Absterben, waren alle 5 Quartette das Hauptstudium des Graf Brunswickschen Quartetts in Pesth, wobei ich stets mitwirkend war d. h. mit der Partitur oder wenigstens mit den einzelnen Parten zur Hand. Daß Beethoven noch ein und anderes zu korrigiren im Stande war, bewies er in dem Quartett in A Moll (siehe unten) wie auch das Jahr vorher, beim Einüben der Solo-Partieen aus der großen **Missa** mit der Sontag und Unger (ein anderer Fall — Sängerinnen sind baufällig — die Idee ist ewig!) Er stellte sich beide Sängerinnen (etwas Epheu und Rosmarin um eine Eiche) links zur Seite, denn das linke Ohr vernahm noch Töne. Aus meinem Glaubensbekenntnisse läßt sich die Antwort auf Ihre Frage von selbst entnehmen. Man hat in letzter Zeit über Beethovens Musik so entsetzlich viel gefaselt und gefabelt, daß man die letzten Quartette immerhin noch, oder über alles Gefasel oder Gefabel, die Philosophie (von uns gegen Schindler gebrauchter Ausdruck) nennen kann. Es darf auf die Erfindung dieses Terminus Niemand stolz

18*

sein, denn er mag versichert sein, daß er damit ausgelacht wird (von wem? that is the question!). Mit dem andern Terminus Rhetorik (wir hatten so die älteren Quartette bezeichnet) hat es eine andere Bewandniß, weil er aller Musik angehört, ergo auch den ersten Quartetten (folglich paßt ein höherer auf die höheren). Soll denn aber die Anwendung des eingeschränkten und bestimmteren Begriffs von Weisheit (Weisheit ist nicht nothwendig, Philosophie, Philosophie aber immer Weisheit) auf die meisten Werke unserer Klassiker, wie auf vorzügliche Kunstprodukte, überhaupt nicht genügen? Warum ausschweifen? (Weiter gehen ist nicht ausschweifen). Vielleicht gelingt es dem Pariser Quartett (! Herren Morin, Chevillard &c.) mich aus der Dunkelheit zum Lichte zu bringen. Ich hörte von demselben das A Moll-Quartett. In puncto richtiger Auffassung des Charakteristischen, negatio! Eine so geschniegelte, gebügelte Darstellung en miniature, ist mir noch nie in Beethovens Musik vorgekommen. Nur Technik ohne Beethovens Geist. Daran trägt vor Allem Mr. Morin, der primo violino, die Schuld, die andern drei brächten mit einem Mr. Allard oder Lipinsky, oder Mayseder (?) an der Spitze, großartigere Gebilde in die Erscheinung.

Den 18. November 1856. In den letzten 10—15 Jahren habe ich wiederholt Herrn Holz in öffentlichen Blättern aufgefordert, die ihm besser als mir bekannten Traditionen in Beethovenscher Quartettmusik, in Bezug auf Vortrag, bekannt zu machen, da er doch ihr alleiniger Trä-

ger ist. Allein vergeblich (um so wichtiger sind die uns von Holz gemachten, oben mitgetheilten Eröffnungen.

Den 8. Dezember 1856. Den logischen Nexus, die logische Nothwendigkeit z. B. im 1. Satz in B Dur, im 1. Satz in Verbindung mit dem 2. Satz, im Cis Moll-Quartett weise Einer nach (wir versuchten es und eine Monographie von Séroff ist in Aussicht gestellt) und ist ihm dies möglich geworden, dann wollen wir ihn nicht blos loben, sondern hoch erheben (nachdem Herr Professor Schindler [3. Auflage der Biogr.] sich über uns, ohne allen Grund, erboßen wollte, dürfte auch nicht von der geringsten Anerkennung seinerseits die Rede sein. **Habeat sibi!**). Die Pariser haben in Frankfurt das F Dur-Quartett op. 135 gespielt, die allerschwächste Leistung, die ich von ihnen gehört, ausgenommen das Lento. Alles Andere verschwommen. Man muß die Partitur mitlesen, um sich zu überzeugen, was sich dieser Mr. Morin (er hat einen gar zu kleinen Ton) erlaubt, oft auch Mr. Chevillard (Cellist). Die Mittelstimmen stets korrekt. Ich mag die letzten Quartette nicht glatt gebügelt, ohne mächtig hervortretende Leidenschaft am rechten Ort hören; das Publikum aber und selbst die Gelehrten, lassen sich gerade durch die Eleganz und Feinheit blenden. Der Pariser Damenschuh und das A Moll-Quartett (wir hatten ausgesprochen, daß die Herren das sehnsüchtig gestimmte Werk eben in Pariser **Chaussure** [!] auftreten ließen). Ich habe den Herren hier in meiner Stube diese Stelle aus ihrem Briefe mitgetheilt und moralisch-ästhetische Anmerkungen daran geknüpft, offen und aufrichtig;

vielleicht nicht ohne gute Wirkung. Gott befohlen, Beethoven-Grübler par excellence.

Archiv der Pentaide.

Das Es Dur-Quartett. Berliner A. M. Z. Mai 1825 (Nr. 21). Rellstab über Beethovens neuestes Quartett (Auszug). Ich habe mir oft lebhaft gedacht, welchen Eindruck es auf die Zeitgenossen großer Dichter und Musiker gemacht haben muß, wenn ein neues Werk eines Genius, der sich das Recht der Unsterblichkeit schon durch seine Mitwelt bestätigen ließ, wenn etwa ein Wallenstein, ein Don Juan angekündet war. Jetzt weiß auch ich, wie uns zu Sinne ist, wenn ein unsterblicher Geist in unserer Nähe geschaffen hat, was Jahrhunderte überdauern soll, und es uns, ein unverdientes Geschenk, übergiebt, während er selbst noch in unserer Mitte als ein sterbliches Wesen wandelt, das Organe und Bedürfnisse hat wie wir selbst. Man glaubt es kaum, daß man Mitgenosse des Außerordentlichen ist, was noch späte Geschlechter in Erstaunen setzen wird. Ich für meinen Theil kann mich oft kaum davon überreden, daß etwas Großes so nahe bei uns geschehen können, daß wir die Zeugen von Thaten und Werken sein können, die unser kleines Dasein weit überdauern und ragende, leuchtende Gipfel der Weltgeschichte sein werden.

Vater Homer singt von den Troern, als sie ihren Beschirmer in die Mauern Iliums zurückführen: Und sie glaubten es kaum, daß er lebte! So glaubte ich kaum, daß es wahr und möglich sei, daß ich unmittelbar an der Quelle, durch einen begeisternden Trunk aus dem göttlichen Born, gelabt, erhoben werden sollte. Die feierliche Empfindung durchdrang jeden Anwesenden, nur die hatten sich versammelt, die mit wahrer Erhebung und Andacht unsterbliche Werke des großen Mannes aufzufassen vermochten, wo sich vier ausgezeichnete Künstler (unter diesen Holz aus Wien) versammelt hatten, um Beethovens neuestes Werk in's Leben zu fördern. Es hatte mir etwas tief Rührendes, daß der Bruder Beethovens und seine andern

Verwandten zugegen waren und sich glücklich fühlten, nur den großen Namen tragen zu können. Wie uns das Kleid, das Schwert eines großen Mannes eine Reliquie ist, sollten uns nicht auch die mit im Glanze seiner Werke stehen, die die Natur ihm so nahe zuwies? Ist doch die Person eines großen Mannes selbst nur sein Bild — denn wer faßt den Geist! — Ist er einem nahe, der versteht ihn auch von ferne; und was wäre dem, der den Geist nicht ahnet, der Leib?

Das Werk (op. 127) ist der Ausdruck der edelsten Seele, des reinsten Eifers für die Kunst selbst, nirgend eine Spur, daß etwas um eines andern willen da sei, als um sich selbst. (Tief und wahr). Der Genius wollte sich nur selbst verwirklichen, das Andre war gleichgültig, war nichts. Was uns darin fremd, dunkel, verworren (1825) erscheinen mag, es hat seine Klarheit und Nothwendigkeit in der Seele des Schaffenden und dort müssen wir Belehrung suchen. (Das hat man sich immer wieder zu sagen!) Manches steht wohl in seiner himmlischen Fantasie anders, als in unserm irdisch schwer vernehmenden Ohr; was uns daher fremd und unbegreiflich erscheint, das wollen wir nicht voreilig angreifen, sondern anerkennen, daß es keine genaue Gemeinschaft des Maaßes ist, auch keine richtige Würdigung Statt finden kann. Es ist ein ernstes Wort, das er zu uns spricht, es sind die gefaßten Aeußerungen bekämpften Leids einer tief verwundeten, aber eben so stark hoffenden Seele; es ist der männliche Schmerz eines Laokoon, der durch das Werk mit geheimen Fäden sich selbst da noch hindurchschlingt, wo er in einem tiefen Scherzo sich selbst zu verspotten scheint und eben darum um so tiefer und erschütternder unsere Brust ergreift. Du hoher Genius, der Du uns so göttlich segenreich beschenkst, solltest Du allein der Leidende sein? — Nein, aus solchem Born quillt ewige Stärkung und Erhebung und Du wirst Dich selbst halten und trösten und erheben. (Auszug)

Berliner A. M. Z. 1827, Nr. 4 (Januar, noch von Beethoven gelesen). Nach Styl und Tiefgeist von Marx (Auszug).

Man muß sich daran gewöhnen bei den neuesten Werken Beetho-

vens, nach den ersten drei bis sechs Anhörungen immer noch behutsam mit seinem Urtheil zu sein, weil man gewöhnlich vor sich selber hernach in nicht geringe Verlegenheit kommt, wenn das Werk anfängt sich dem Geist zu erschließen, der anfänglich so bereit war abzuurtheilen, einzelne Stellen für harmonischen Unsinn zu erklären oder für Ausbrüche einer wunderlichen Laune, die, nur der Neuheit wegen, nach dem Illegalen hascht, um absichtlich zu frappiren und zu inkommodiren. Bei alle dem geht es einem sonderbar. Sobald man nur weiß, daß ein neuer Beethoven sich dem einfachen Heerd des Hauses genahet hat (wie schön, tief und bescheiden für einen Professor der Musik gefühlt), schiebt man alle Lieblingsneigungen, ja wohl gar alle Berufsgeschäfte zurück, um nur erst zu hören, ob der Wind NO. oder SW. weht, der das willige Schiff der Seele und seine Segel, die Empfindungen, anwehen soll. Und siehe da, man steht nach dem ersten Durchspielen auf, hat nichts gehört, obschon alles gelesen, nichts empfunden, obschon es nicht an Elasticität der Empfindung fehlte. Lieber geh' ich spazieren, hinauf auf das hohe Seeufer, da weiß ich doch was ich sehe, und wenn ich empfinde, daß ich empfinde, und ich höre, daß ich etwas höre. Was hilft mir das allerdings eben auf dem Berge (schön) wiederklingende (Notenbeispiel des Anfangs der Andante con moto im Adagio-Satz von op. 127, wie war's doch weiter? Es wäre mir auch nicht wieder eingefallen, wenn die obersten Buchenzweige, da hoch oben, nicht immer sich so gesellig und freundlich im Abendhauche und in Freiheit schaukelten. Und nichts weiter hab' ich von meinem Bemühen? Ist das der Lohn, den Beethoven seinen Exekutirenden giebt? Warum der Mann nur so und nicht anders schreibt? Wie viele häßliche Stellen (treffliche Satyre) habe ich verarbeiten müssen, gegen alles Ohr und Schönheit! Der Mann giebt sich unnütze Mühe, er ist fertig und weiß nichts mehr. Er ist taub und kann nichts hören; ob er wohl Violine spielen kann? (Shakespeare'sche Frage). Ich glaub' es kaum; wie schwer das Alles liegt, so hoch (! ja, sehr hoch), wie unbeholfen das klingt, er sollte die Violine spielen lernen. Man kehrt heim. Die Stelle ist aber doch schön, das muß wahr

sein, und man weiß doch daraus, daß Er es geschrieben hat, ein Anderer könnte so etwas — — — Wie war doch der Schluß ganz sonderbar lebendig. So riesengroß. Und ein sonderbares Finale-Thema (Beispiel der ersten 8 Takte) und es scheint tüchtig durchgeführt, wie obligat die Stimmen laufen, als gingen sie sich nichts an, und doch haben sie dasselbe. Und der pochende Gegensatz (4 Takte Beispiel des Gegenmotivs, wie es, unisono mit dem Alt, vom Violoncell, im Mittelsatz auf c, gehämmert wird). Das Ding scheint doch der Mühe werth zu sein. Man muß es öfter hören. Also noch einmal. Auch à quatre mains (das Arrangement war so eben bei Schott 1825 erschienen) muß man es durchnehmen, jede Woche einen Satz; recht ordentlich. So geräth man unwillkürlich hinein in den Zauberkreis des Meisters, in welchem man immer mehr Linien und Figuren wahrnimmt, die sich der Seele bemächtigen, so daß man sie nicht wieder los werden kann. Die unbequemen Streifen der Milchstraße, die nur des Sehers Rohr kennt, oder auch nicht kennt, welches gleichviel ist. Genug, Sterne aller Größen feiern ihren stillen erhebenden Zug um den ausgespannten Zauberhorizont, und man erkennt freudig den schaffenden Genius in Nacht und Licht. Das pompöse kleine Maestoso im Anfang, welches zuweilen wiederholt in den sinnigen, stillen Reigen des 1. Satzes hineinschlägt, ist wie eine Verheißung dessen, was der 1. Satz (?) Süßes und Neues geben wird. Das Thema (Beispiel der 4 ersten Takte des 1. Allegro) ist ein seliges Umfangen voll Jugend und Anmuth, ein Naturklang, der nicht verlischt und Merkwürdiges gebiert, und sich noch durch die folgenden heterogensten Gedanken kaum merklich hindurchzieht. Das ruhende Adagio liegt beinahe still, wie ein See, der das Leben in sich hat (wie mochte das Beethoven erfreut haben!). An ihm bewegt sich jenes schon erwähnte liebliche Andante (hier wird die Variationenform des Adagio-Satzes übersehen) so reich und so frisch wie Ufergruppen. Eine andere Seite der Gegend wird befahren, Rückkehr des Adagio, und noch ausgeführtere Bilder der Bewegung schweben auf und nieder in dem längeren Andante, welches den 2. Theil beschließt (kein zweiter Theil; Variationen in verschiedenen Tempi). Ein barockes Scherzo

unterhält wenigstens den Ausübenden (!), wie denn überhaupt diejenigen Tonstücke des Komponisten sehr oft die unterhaltendsten (!) genannt werden können, die am wenigsten den alltäglichen Anforderungen an das, was man stereotyp-schön nennt, entsprechen; diese so genannten Schönheiten der Musik erwecken aber bekanntlich nicht selten Ueberdruß und Langeweile, diejenigen beiden Hauptfeinde der Tonstücke, die Beethoven besonders flieht und vermeidet. Wo er nicht schön ist, ist er wenigstens interessant. Ein Presto in Es Moll (3. Theil, Trio) unterbricht das antike (?) Scherzo mit einer hinreißenden sonderbaren Melodie (Thema, mit in Es Moll leiterfremdem d als Melodie), die man fast eben so fürchtet als liebt (es ist eben ein unruhiger, unstäter Geselle). So viel ist gewiß, daß Beethoven in diesem Tonstücke (hier ist wohl das ganze Quartett gemeint) noch Größeres gegeben hat, als in seinen 4 letzten Quartetten (op. 59, op. 95), was doch viel sagen will (ja! sehr viel!). Die Stimmführung ist bewundernswürdig selbstständig in jeder der vier Stimmen (Hauptunterschied mit den früheren Quartetten). Allerdings sind herbe und auffallende Härten (?) in einigen Stellen durch dieses fast eigensinnige Stimmführen gegen die Harmonie entstanden, die, besonders gesehen, Bedenken erregen. Oft sind die Stellen und Gedanken der Sätze bis in das Unschöne (?) für unsere Empfindung in die Höhe geschraubt und demungeachtet kann man nicht davon loskommen und möchte auch diese nicht missen. Welche Gewalt übt dieser Geist auf andere aus! Für seine Subjektivität war diese Tonsprache gewiß ganz natürlich (so natürlich, wie ein Adler auf der höchsten Zinne Wohnung macht). Er mag sich wundern, wenn man ihm einzelne Stellen vorzeigt, die allein wie monstra aussehen, wie wenn man aus Raphaels Transfiguration den Kopf des besessenen Knaben herausschneiden wollte und sagen: Dieser Kopf ist nicht schön. (Dieselben Worte brauchte Séroff gegen das Oulibischeffsche Beethoven-Pamphlet, ohne Marx zu kennen, wie ich vom Laokoon-Beethoven in Beethoven et ses trois styles sprach, ohne Rellstab (siehe oben) zu kennen — sprechen diese Begegnungen nicht für die Realität dieser Gedanken?). — Hierin muß man nun wohl Beethoven,

als großem Tondichter, das Feld räumen, blos deshalb, weil er es für gut hält, so und nicht anders seine Glanzpunkte zu schattiren. Was können wir auch machen? Aufhören seine Schöpfungen zu genießen? Ja, wer das könnte! — Er hat zu viel Raum gewonnen in den Seelen seiner Zeitgenossen, und wird noch mehr gewinnen in späteren Geschlechtern. Was hilft unser Reden, wenn er Zauberkreise macht? — Er läßt sich nicht stören, nicht einmal eine Antikritik schreibt er, in welcher man ad oculus demonstriren könnte, daß eine sumpfige, Nebelgestalten erzeugende Gegend auch eine Landschaft, das Knarren eines vom Sturm bewegten Urbaums auch eine Musik sei, daß das unnütze, vielleicht böse Pläne brütende Nachtgespräch zwischen 4 Räubern in einem verfallenen Felsenneste, ihr wüstes Lachen und Balgen auch Stoff zu einem Scherzo sei u. s. w. Man höre auf, den Beethoven zu spielen; diesen Rath muß man Jedem geben, der unzufrieden mit seinen Unschönheiten (?) und wohl zufrieden mit seinen Schönheiten ist (welche unvergleichlich schöne Anschauung wir da dem Grabe einer Zeitung entreißen!).

Aus einem Brief (1825) von Baillot an den Fürsten Galitzin, der ihm op. 127 im Manuskript zugeschickt hatte Beethoven Vous introduit dans un nouveau monde. Vous trouverez des régions sauvages, vous longez des précipices, la nuit (Berührung mit Marx) vous surprend, vous vous reveillez et vous êtes transportés dans des sites ravissants; un paradis terrestre vous entoure, le soleil luit râdieux, pour vous faire contempler les magnificences de la nature.

Ueber das B Dur-, A Moll- und Cis Moll-Quartett existiren keine Kritiken. Die Leipziger A. M. Z. übergeht die „ganze Pentaide." Die lächerliche, stupend ignorante Schilderhebung von Fétis père gegen das Cis Moll-Quartett, zählt nur als Verwandlung eines französischen Conservatorium-Direktors in einen ABC-Schüler, aus vorgefaßter Meinung und angeborner Antipathie gegen Genie.

Ein Chinese, der über den Hamlet schriebe, käme zu einem Resultat, wie Fétis père über Beethoven überhaupt, und das Cis Moll-Quartett insbesondere. Der Raum gestattet nur ein paar Auszüge.

Revue musicale publiée par Fétis, 2. série, T. 1, Paris 1830. Les derniers Quatuors de Beethoven (und doch wird nur das Cis Moll-Quartett besprochen und le plus facile (?) à comprendre, le moins incorrect sous le rapport de l'harmonie genannt). On n'y trouve point les divisions ordinaires de premier morceau, adagio ou andante, ménuet et trio, suivi d'un final; tous les mouvements sont mis à la suite l'un de l'autre, et sont divisés d'une manière nouvelle, et particulière. Ces mouvements sont très-variés, mais ils ont pour base les idées radicales du premier thème (Beispiele der Motive aus Nr. 1, 2, 4, 5, 7). Les développements de ces idées (der Motive) tiennent à la fois d'une imagination riche et féconde, et d'une fantaisie dévergondée (!). Le sublime s'y trouve par fois plus souvent le bizarre, le penchant à la diffusion, qui forme un des caractères dominants de Beethoven, même dans ses compositions les plus raisonnables (!) est porté à l'exès dans celle-ci. Qu'on se figure un morceau d'un seul jet, sans interruption, dont la partition forme un volume de 50 pages! (und die Odyssee? Iliade? die Divina Comedia? Faust?) Si, du moins, l'objet principal de cette longue paraphrase (!) de 4 ou 5 thèmes principaux (nicht 4 oder 5, sondern 5 Hauptmotive, Nr. 1, 2, 4, 5, 7, und 2 Rezitative Nr. 3, 6) était de plaire (!) par une harmonie suave et pure, le charme des détails pourrait faire oublier la fatigue d'une attention soutenue si longtemps; mais tel n'était point le but de Beethoven. Imaginer de nouvelles formes et donner carrière à une fantaisie sans borne (Phantasie, die sich die Welt erobert) était surtout ce qu'il voulait. Plus de ton principal et dominant, auquel se rattachent des modulations incidentes; bien que le Quatuor commence et finisse en ut dièze mineur, il est presque toujours dans d'autres tons (die Blendlaterne) et les parcourt tous en s'y fixant plus ou moins longtemps (so viel jeder Satz in Anspruch nimmt). Plus de rhythmes réguliers. Plus de repos après certaines périodes (Nichts von Ruhe! — sagte Beethoven) qui se représentent en suite dans d'autres tons

et dans un ordre régulier; pour peu qu'on puisse croire que la pensée va se régulariser (!) Beethoven jette à l'instant au milieu de cette pensée, quelque trait inattendu (desto besser, war sein Maaß, von einem Fetis errathbar zu bleiben?) tantôt grave et sévère, plus souvent d'une bouffonnerie bizarre. Mais que dire de l'harmonie de quelques traits? La volonté d'indépendance pousse Beethoven à transgresser toutes les lois dictées par l'oreille, sans qu'on puisse justifier par des subtilités de théorie, les duretés qui abondent (Beethoven diktirt, läßt sich nicht diktiren, und was französische Subtilitäten nicht rechtfertigen, erklärt ein deutsches ABC — Fetis zitirt den 9.—11. Takt von Nr. 1, wo das a im Alt (10. Takt) mit dem ais in der 2. Violine (11. Takt) einen Querstand bilden soll; er findet Quinten (20. Takt) im e der 1. Violine und a des Violoncells (erste), im dis der 1. Violine und gis des Violoncells (2. Quinte) — Alles für Kinder; vergl. op. 102 Nr. 1 Finale. Fetis erschrickt vor den fausses progressions d'harmonie im 59.—61. Takt ,Nr. 1, ohne zu sagen warum; vom 106. bis 109. Takt Nr. 1 sagt er: qu'on se représente l'effet qui doit résulter d'une harmonie semblable à celle-ci, dans un mouvement lent. Er sollte sich lieber darüber erschrecken, daß er nicht einmal eine Fuge in Nr. 1 erkannte, sondern eine introduction, composée d'un adagio de 117 mesures, dans lequel il n'y a pas une seule phrase de mélodie, sauf le début (zufällig der Führer, dux!). Ce motif, heißt es, passant alternativement dans toutes les parties, avec les bizarreries harmoniques que j'ai rapportées, est promené du ton d'ut dièze mineur dans ceux de mi bé mol mineur, de sol dièze, de la, d'ut dièze mineur, et de beaucoup d'autres, tous accidentels; la modulation change à chaque mesure, presque à chaque tems. Enfin, arrive l'allégro (!) qui est dans un autre ton que l'introduction (!). Ce morceau est traité dans le système du précédent (eine zweite Fuge?!) en faisant passer alternativement la phrase primitive dans toutes les parties, soit entière, soit par fragments, ou du moins par imitation de rhythme, et cela pendant 200 mesures.

Il faut le dire (Aufrichtigkeit!) bien que l'harmonie de ce morceau soit remplie de négligences, elle est cependant beaucoup moins fatiguante pour l'oreille que celle de l'introduction (!). Le thème principal de l'Andante est ce qu'il y a de plus mélodieux dans le Quatuor. La pluplart des variations sont d'une originalité remarquable, et d'un heureux choix de forme. Au commençement de la 4e Var. l'harmonie est dénuée de toute raison, et de convenance; le premier Violon fait entendre toutes les notes de l'accord parfait, tandis que les autres jouent l'harmonie de la dominante (was in der Dominante liegt (4. Var. 1. Takt), h, d 2. Viol., d, e Alt, ist ja nur Vorschlag, Alles Skale von A Dur).

Dans le Presto (Nr. 5) il est difficile de se faire une idée de l'objet que Beethoven se proposait, à moins que ce fût de donner le modèle d'une liberté illimitée par des bouffonneries (!) dont la musique n'avait point offert d'exemple jusqu'ici (Beispiel der Echo-Stelle). Le final, dont la phrase mélodique principale est tirée (?!) d'une ancienne chanson française, est aussi un dévergondage de fantaisie sans borne, où l'homme d'un talent supérieur se retrouve çà et là (!) mais dont le papillotage (!) est plus fatiguant qu'agréable. Le Quatuor entier, qui se joue sans interruption, est composé de 1575 mesures, dont 442 de mouvements lents. La grande pensée de Beethoven, celle de l'affranchissement des formes, trop circonscrites de la musique, fructifiera; mais seulement quand un goût plus sûr (!) uni a un génie puissant comme le sien, en tirera parti. Si lui-même eût conçu cette pensée à l'âge de 40 ans (was that denn Beethoven um 1810? — kämpfte er etwa nicht von 1810 und früher, bis zum Cis Moll-Quartett?!) nul doute qu'il n'en eût fait naître les plus beaux résultats (diese Resultate liegen ja in in der zweiten Periode vor!) Diese beispiellos bornirten Urtheile übertrifft Fétis in seinen Anschauungen der C Moll-Symphonie und Coriolan-Ouvertüre, die wir als Warnungen vor zünftiger Kritik aus

Genieschau, gleichfalls im Auszug, der Vergessenheit eines selten gewordenen Journals entreißen.

Revue musicale publiée par Fétis T. IV, 2e année 1829, Ouverture de Coriolan. Ce morceau, où l'on voit que Beethoven s'est proposé de peindre le dèsordre des passions qui agitent le coeur de Coriolan, est une belle conception qui appartient à ce qu'on pourrait appeler le genre romantique (!) de la musique. — Auf dem Theater hatte sich damals (1829) die école romantique (!) mit Henri III. et sa cour von Alexander Dumas installirt; wir wohnten selbst der ersten Vorstellung dieses, eines Primaners nicht unwürdigen, dem deutschen Schauspiel entnommenen Stücks, im Théâtre français, mit der Mars als Duchesse de Guise, bei — von da zur Coriolan-Ouverture! ist weit. On sait que cette Ouverture est coupée (?!) pour se lier à l'action d'une tragédie, en sorte qu'elle n'a point de cadence finale (!!) (Köstlich! Ohne Tragödie wäre ein Akkord, keine Unisone der Schluß — und die Tragödie, die in der Ouvertüre spielt? und die Unisonenschlüsse des ersten Satzes im F Moll-Quartett, im C Moll-Pianofort-Konzert, der Unisono-Anfang der Egmont-Ouvertüre, und was Fétis noch Alles in Beethoven nicht versteht?) C'est donc (!) une heureuse idée que de la faire suivre par le final de l'oratorio: Jésus au mont des Oliviers, ainsi qu'on le fait aux concerts de l'Ecole royale (!). Warum komponirte nicht Fétis den Schluß?

Symphonie en ut mineur. Quel dommage que tant de beautés de tout genre, soient quelquefois (!) altérées par le défaut de tacte (in Glacé-Handschuhen hätte der Elephant an die Thür des Belgischen Conservatoire klopfen sollen!) qui entraîne Beethoven dans des divagations dont l'effet est presque toujours de refroidir l'auditeur au moment où son enthousiasme est porté au plus haut point (!). Beethoven était si fort attaché à ses idées, qu'il ne pouvait se décider à finir (!) il semble que ses derniers accords soient toujours un sacrifice qu'il fait à regret (eine gute, schlecht angewandte Idee) il n'avait point remarqué

(remarqué, ist köstlich!) qu'il est un point, où le développement des phrases principales est complet, et que tout ce qui dépasse ce point, loin de rien ajouter aux beautés de l'ouvrage, diminue progressivement le plaisir (!) qu'il a fait naitre. Par exemple l'andante est plein de beautés du premier ordre, il s'y trouve entre autres au trait placé dans les parties de flûte, de hautbois et de clarinette, répété souvent, mais comme il sert de complément aux idées précédentes, il est entendu avec plaisir (!) chaque fois. Enfin la peroraison arrive; tout annonce la fin du morceau, et l'on sent que le moment était venu, en effet, de conclure (!). Mais l'attente est troupée, on rentre dans le sujet sans motif, et le trait dont il est question est redit de nouveau pour amener d'autres écarts (!). (Beethoven endigt eben anders als Fétis, weil er anders anfängt und anders fortfährt!). Dès ce moment, le plaisir (!) diminue, la phrase perd tout son charme, l'auditoire est refroidi (Fétis, der nie warm war) et l'effet n'est plus qu'un souvenir. La même faute se répète, mais d'une manière plus sensible, parcequ'elle se prolonge d'avantage dans le final. Si cette marche gigantesque, digne des héros d'Homère, n'avait que les dimensions ordinaires des morceaux de se genre (?) l'auditoire n'aurait pas le temps de respirer depuis le commencement du Scherzo, chef-d'oeuvre, d'un bout à l'autre. Mais une suite d'idées vagues, d'imitations sèches et scolastiques (!), de modulations hasardées et sans charme (!) viennent diminuer peu à peu le plaisir (!) qu'on a senti; la reprise même du motif de la marche (!) ne produit plus un effet aussi satisfaisant que la première fois, et le morceau finit encore trop tard. Ces défauts prouvent, que si Beethoven est incontestablement un homme de génie, et même d'un génie immense, ce n'est point un homme de goût (!).

Nach diesen Bruchstücken französischer Kritik-Doktrin hat man sich zu sagen, daß in keiner Wissenschaft und Kunst der Unverstand und bornirteste Zunftgeist je einen höheren Grad erreichten als hier.

Die Zeit wird erscheinen, wo man die Anschauungen der Zeit-

genossen Beethovens und ihrer Fortsetzungen, bis zum allgemeinen Verständniß seines Geistesphänomens, zu einer Bibliotheca Beethoveniana sammeln, damit aber die Geschichte menschlichen Unverstandes, die alte, immer neue „Akte“: Dunkel gegen Licht; Handwerk gegen Kunst; Pfahlbürger gegen Weltbürger — wesentlich bereichern wird. In diesem rotulus actorum gebührt Fétis, als einem der zähesten Widersacher des Geistes, ein erster Platz; in Fétis wird der Erforscher der Kette von Ursachen und Wirkungen den Ausgangspunkt des Oulibischeff'schen Beethoven-Pamphlets zu würdigen wissen, dessen Kern (praesidium et dulce decus!) in folgendem Satz von Fétis enthalten ist, der im ersten der extrahirten Artikel zu lesen steht, den Oulibischeff zu seiner Ansicht machen zu können glaubte, weil das Journal, dem er angehört, so selten geworden, daß er nicht zu befürchten hatte, eines Plagiats beschuldigt zu werden.

Il est hors de doute que Beethoven, dans ses dernières compositions, a considéré l'art sous un autre point de vue qu'on ne l'avait fait jusqu'alors, et qu'il a eu un autre objet que de charmer l'oreille (!) par le développement successif de quelques phrases principales, par des mélodies heureuses, ou par de belles combinaisons harmoniques; car, bien qu'il y représente sous une infinité de formes, les thêmes de ces mêmes compositions, il les enveloppe, en général, de tant d'obscurité; ces thêmes sont pour la plupart, si vagues; les chocs des sons y sont souvent si durs et dèsagréables à l'oreille; l'ensemble, enfin, y a si peu de charme et de clarté, qu'il faut bien que le compositeur ait eu un but particulier. La fantaisie libre finit par lui sembler l'objet essentiel; la succession de ses ouvrages, et la gradation de liberté qu'on y observe, prouvent, qu'il travailla constamment à s'affranchir de l'esclavage des formes, et que le succès le rendit de plus en plus audacieux.

Nun seh' ich schon das Wo und Wie;
Der gute Mensch hat kein Genie!

Göthe, Künstlers Apotheose.

Ein Brief Beethovens über op. 130, den Wiener Sonntagsblättern (1843 Nr. 51) mitgetheilt von K. Holz.

Bestes Mahagoniholz (K. Holz wurde scherzweise von Beethoven so genannt). Federn sind uns nicht bekannt, nehmt vorlieb. Lachen erregte mir Ihr Brieschen. Ja, ja Castelli muß d'ran (einen Scherz mit den Kunsthändlern in Verse zu bringen). Das Ding wird gedruckt und gestochen, zum Besten aller armen Teufel von Musikhändlern. Ich schreibe Karl (dem Schicksalsneffen) eben, daß er mit dem Brief an Peters (in Leipzig) und Schlesinger (in Paris) warten soll, d. h. ich erwarte also die Antwort des Herrn Artaria (in Mannheim). Gleichgültig dagegen, welcher Höllenbund mein Gehirn beleckt oder zernagt, da es nun schon einmal sein muß, nur daß die Antwort nicht zu lange ausbleibe, der Höllenhund in Leipzig (Peters vergl. 119) kann warten und sich derweil mit Mephistopheles (Rochlitz) in Auerbachs Keller unterhalten, welchen letzteren (Rochlitz, Redakteur der A. M. Z.) nächstens Beelzebub, der Oberste der Teufel, bei den Ohren nehmen wird. Bester, das letzte Quartett (op. 130) enthält auch 6 Stücke, womit ich diesen Monat zu beschließen gedenke. Wenn mir nur Jemand etwas für meinen schlechten Magen geben wollte; aber Bester, wir müssen doch sehen, daß alle diese neugeschaffenen Wörter und Ausdrücke (siehe op. 101 Anm.) bis ins dritte und vierte Glied unserer Nachkommenschaft sich erhalten. Kommt Freitags oder Sonntags, kommt Freitags, wo Satanas in der Küche (die alte Haushälterin) noch am erträglichsten ist. Leben Sie recht wohl, tausend Dank für Ihre Ergebenheit und Liebe zu mir, ich hoffe, Sie werden dadurch nicht gestraft werden (ein prophetisch Wort!) —

Zellner über die Fuge aus dem B Dur-Quartett op. 130 (Blätter für Musik 1859 Nr. 3). In schulgerechtem Sinn keine Fuge, dem widerspricht die formelle Dehnung, die Gliederung in mehre rhythmisch selbstständige Abschnitte (das ist eben die Beethovensche Neu-Fuge). Aber Fuge in so fern die beiden Themen und ihre Gegensätze als Grundlage des Inhalts erscheinen. Richtiger ist das Werk ein förmliches Quartett in einem Satze, im contrapunktirten

Style Daß Beethoven selbst die Bezeichnung nicht genügte, beweist sein Zusatz tantôt libre, indem er die Erweiterung des Fugenbegriffs andeutet. Betrachten wir das Werk in formeller Beziehung, so finden wir eine Einleitung in der sich das erste Hauptthema in G Dur, C Dur, in F, endlich in B Dur bestimmt (dieses quintenweise Herannahen zur Haupttonart — welch genialer Zug!), und zu den viererlei rhythmischen Arten, in welchen es zur Durchführung gelangt, nebst dem ersten Gegensatze in 16 Theilen, der vorzugsweise im G Dur-Satze bearbeitet wird, ausgeführt. Beethoven stellt, gleich einem Heerführer, seine Truppen auf und mustert sie, bevor er sie in die Schlacht schickt. Hierauf folgt die Fuge selbst (B Dur Allegro $^{3}/_{4}$), die mit den beiden Hauptthemen gleichzeitig anhebt, eine vollständige vierstimmige Durchführung erfährt und sich als ächte Doppelfuge kundgiebt. Im 30. Takt tritt der Gegensatz in Triolen auf, die beiden weiter sich bekämpfenden Themas umspielend. Auch diese Bildung zeigt sich in allen Stimmen. Nun führt er die Hauptthemen, jedes in der Terz begleitet, gegen einander. Hierauf kündet sich ein neuer Gegensatz (in daktylischem Rhythmus) an. Zum Schlusse endlich wird das zweite Hauptthema in Triolen behandelt. Damit ist der Theil, den wir als 1. Satz bezeichnen wollen, beendet. Es sind hier nur die Hauptbildungen angeführt worden, welche vollständige Durcharbeitungen erfahren. Diese Vielheit der sich kreuzenden Bildungen bewirkt allerdings ein Gewirre (?) von Zusammenklängen, bei welchen es zuweilen nicht ohne einige höfliche akustische Rippenstöße (?) abgeht. Um da den Faden der Orientirung nicht zu verlieren, gehört einestheils eine ungewöhnliche Anspannung der Aufmerksamkeit, anderntheils die Fähigkeit dazu, das Gehör vollständig zu objektiviren, so daß das Klangwesen selbst hinter das Schauen der Klangfiguren zurücktritt. Diese Art des Hörens wird überall erheischt, wo die Ausbildung des musikalischen Gedankens zur unabhängigsten Freithätigkeit gelangt (wer nicht so d. h. gehaltlich hören kann oder hören will, der beurtheile wenigstens nicht die Schöpfungen des Genies nach seiner Taubheit, nach seinem bösen Willen). Unter solchen Verhältnissen geht jede Stimme in höchster Freiheit daher, als wäre sie

ganz allein da, es ist die vollkommenste Dramatik, in der ebenfalls kein Charakter um des andern willen, sondern jeder für sich in freiester Entwickelung seines Daseins auftritt (vortreffliche Charakteristik der Polyphonie). Diese wahrhaft unbedingte Freisinnigkeit führt Beethoven und außer ihm nur noch Sebastian Bach zu großartiger Unbekümmertheit um einzelne harmonische Härten. Es war ihm aber vollkommen klar geworden, daß das Leben der Musik in der Melodie oder in mehren Melodien enthalten ist, die mit einander gehen und sich neben und gegen einander zu behaupten haben. Denn in der Dramatik wie im Leben kommt es vor Allem darauf an, daß Jeder er selber, ein ganzer Mensch sei, mag es denn auch zwischen Einem und dem Andern gelegentlich Anstoß, ja harte Stöße geben. Das können nun die Amateurs der conventionellen und conversationellen Kunst freilich nicht fassen.

Als 2. Satz erscheint das Meno Mosso Ges Dur $^2/_4$, in welchem das erste Hauptthema, mit dem in der Einleitung schon angekündigten zweiten Gegensatze, das wesentliche Material bilden. Diese Reduktion des Inhalts auf zwei Gedanken bringt selbstverständlich eine leichtere Uebersichtlichkeit und in Folge des seltenern Konflikts der Stimmenzüge auch ein harmonisch unzerstörbares Klangwesen mit sich. Dieser Satz vertritt das Andante im Quartettsatz. Hieran reiht sich ein Allegro molto $^6/_8$, das man als Final-Rondo ansehen mag. Der Inhalt ist noch einfacher; er bildet sich fast ausschließlich aus dem ersten Hauptthema. Um so mannichfaltiger wird dessen Gestaltung; wir sehen es gerade und verkehrt, vergrößert und verkleinert, bald nacheinander, bald gleichzeitig auftreten. Alles Nähere muß unerörtert bleiben, nur sei noch des merkwürdigen Vorhalts (bei der Fermate S. 34 der Partitur) gedacht, der erst im nachfolgenden 2. Takt, in dem Septakkord von es, seine Auflösung findet. Hier fehlt förmlich die Harmonie, die Lösung geschieht blos in der Melodie, der Hörer muß sich das Uebrige hinzudenken. Aehnliches, wo das Material zur vollen Entäußerung des Gedankens nicht ausreichte, kommt noch an vielen Stellen, wie überhaupt in den letzten Werken Beethovens vor. Die Phantasie muß stets sprungfertig sein, das Fehlende zu ergänzen,

daher die Schwierigkeit des Verständnisses (auch die Divina Comedia, der zweite Faust sind schwer zu verstehen, deshalb nicht weniger schön, nicht weniger unsterbliche Ideenmonumente).

Zeitschrift für Deutschlands Musikvereine von Dr. Geßner, B. 4 Nr. 24. Jan. 1845. S. 361. H. Karl Holz verdanken wir folgenden Brief Beethovens, aus dem man ersieht, mit welcher gewissenhaften Genauigkeit der geniale Tondichter unsterblicher Riesenwerke die kleinsten Nüancen beobachtet verlangt, um die von ihm beabsichtigten Effekte auf das Bestimmteste anzudeuten.

Als Beethoven im Mai 1825 sein dem Fürsten Galitzin gewidmetes Quartett in A Moll beendigt hatte, bezog er eine Sommerwohnung in Guttenbrunn, bei Baden. Das Quartett ließ er mir (K. Holz) zurück, weil ich versprach es schnell kopiren zu lassen, vorläufig zu korrigiren und die Korrektur nach Baden zu schicken. In kurzer Zeit schickte ich eine Abschrift der Partitur, von mir flüchtig revidirt, nach Baden, behielt jedoch die Original-Partitur noch zurück, weil der Kopist Namens Rampel die Stimmen herauszuschreiben hatte. Nach wenigen Tagen brachte ein von einem Besuche in Baden zurückkehrender Neffe Beethovens folgenden Brief:

Beste Violino secondo! (Bei dem öffentlichen Quartett Schuppanzighs war ich damals Secundarius, Weiß spielte die Viola, Linke das Violoncell. Zu einem Benefizkonzert, welches Linke veranstalten wollte, hatte ihm Beethoven das A Moll-Quartett zugesagt).

Die Stelle im ersten Allegro in der 1. Violine (Beispiel des 8.—10. Taktes, nach der Vorzeichnung von einem Kreuz; die Sechszehntheilgruppen, vom zweigestrichenen c hinunter, solo) macht's also eben so (unisono die 1. Violine durch die 2. verdoppelt). Eben im ersten Allegro machet in den 4 Stimmen diese Expressionen (Beispiel des 6. und 7. Taktes nach der Aufhebung der Vorzeichnung von einem b (p. pp.) fast auf jedem Viertel andere, eben so crescendo-Zeichen, was nicht in den Stich aufgenommen worden).

Die Noten sind alle recht, versteht mich ja nur recht. Nun über Eure Abschrift, Bester, obligatissimo-ma die Zeichen p. cresc. decrescendo sind schrecklich vernachlässigt, und oft sehr oft am unrechten

Ort, woran wohl die Eile schuld ist, um Gotteswillen bitte ich Rampel einzuprägen, daß er Alles schreibt wie es steht. Sehen Sie nur jetzt das von mir Korrigirte an, so werden Sie Alles finden, was Sie ihm zu sagen haben, wo ein Punkt über der Note, darf kein Strich statt dessen stehen, und so umgekehrt. Merkt's Euch von höheren Ortes. Ich habe nicht weniger als heute den ganzen Vormittag, und vorgestern den ganzen Nachmittag, mit der Korrektur der 2 Stücke (Sätze?) zugebracht und bin ganz heiser von Fluchen und Stampfen. Eiligst der Ihrige. Am Rande. Für heute entschuldigen Sie mich schon, es ist gleich 4 Uhr (Abfahrt der Gesellschaftswagen von Baden nach Wien) und Karl (der Schicksalsneffe) geht nun; wir waren sehr vergnügt.

Beethoven et ses trois styles T. 2 p. 6. Beethoven qu'on dirait ne travailler qu'en grand, donnait les soins les plus minutieux aux détails. Après l'envoi au Prince Galitzine, du Quatuor en mi bé mol (op. 127) il lui écrivit avoir oublié dans la partie du Violoncelle un signe de ligato qu'on y a mis depuis (15e mesure de l'épisode en mi majeur de l'Adagio, où le la doit être lié au fa dièze aigu).

Wahrscheinlich geht der Brief Beethovens an seine Quartettisten (Schupanzigh, Holz (früher Sina, 2 Violine), Weiß (später Kaufmann, Viola), Linke (früher Kraft, Violoncell) auf die oben von Holz beregte Aufführung des A Moll-Quartetts zu Linke's Vortheil.

Beste. Es wird Jedem hiermit das Seinige gegeben und wird hiemit in Pflicht genommen, und zwar so, daß man sich anheischig mache, bei Ehre sich auf das Beste zu verhalten, auszuzeichnen und gegenseitig zuvorzuthun. Dieses Blatt hat Jeder zu unterschreiben, der bei der bewußten Sache mitzuwirken hat.

Das F Dur-Quartett op. 135. Berliner A. M. Z. 1829 Nr. 22, unterzeichnet M. (Marx?). Die neuesten Quartette und namentlich das hier genannte sind jetzt die wichtigste, aber zugleich schwierigste Aufgabe für alle guten Quartettvereine. Immer mehr verhallen die Stoßseufzer und das Murren der Wenigen, die Beethoven nicht einmal verstehen wollen, unter den Ausrufen der allgemeinen Bewun-

derung. Bei einem in seiner Isolirung so ganz eigenthümlich vollendeten Geiste giebt es zwischen vollkommenem Verstehen und oberflächlichem Ueberhinfahren auch noch die Möglichkeit eines vollkommenen Mißverstehens. Wenn Beethoven im Vivace diese Figur (Beispiel des basso ostinato, siehe oben op. 135) in drei doppelten Oktaven (dadurch wird der Tanz zum Jubel) von der 2. Geige, Bratsche, und vom Violoncell über funfzigmal (lies 48 Takte hintereinander) wiederholt, als Begleitung einer eben so merkwürdigen (gewiß sehr viel merkwürdigern) Obermelodie, so muß dies barock, ja widrig sein, sobald man nicht eine höhere Idee erkannt hat, die allen seltsamen, scheinbar oft widersprechenden Zügen Bedeutung und Zusammenhang ertheilt. Beethoven selbst hat in der letzten Zeit von sich bekannt, daß er nicht leicht ein Stück ohne bestimmte Vorstellung, ohne klar gedachte Grundidee verfasse. Sobald man diese erkannt hat, verbreitet sie über das Ganze ein helles Licht, und man gewahrt die Folgerichtigkeit, die Einheit, die Harmonie der bis dahin disharmonisch erschienenen Züge. Der Inhalt der letzten Werke scheint innigst an die Subjektivität und an die besondere Lage (?) Beethovens geknüpft; man begreift, wie dieser Ideengang einem kalt abgeschlossenen, nur außen verweilenden Betrachter als Verirrung und Verwirrung erscheinen kann, während sich in die Brust des theilnehmenden, nachfühlenden Freundes die tiefste innigste Seele des Tondichters in allem Reichthum seiner Empfindungen, Erinnerungen und Schmerzen ergießt. So erscheint uns das vorliegende Quartett als wehmüthige Erinnerung an eine entflohene, schönere Zeit (?). In den abgerissenen Melismen, aus denen der 1. Satz sich webt, meint man bald Seufzer (?) nach jener Vergangenheit, bald, in Selbsttäuschung, schmeichlerisches Zurückrufen, bald ein wahres taedium vitae (?), das unmuthvolle Dahinschleppen des abgekühlten Lebens, der Lebenslast zu vernehmen. Wer fühlt es nach dem Verständniß (?) dieses Satzes nicht, daß die Lustigkeit des zweiten eine erzwungene (?) ist: „laßt uns wieder jung sein, und in unbekümmerter Frohheit und Thorheit hinschlendern!“ Bis zur Wildheit, bis zur Grenze des Wüsten dringt diese Lustigkeit, nicht bis zur Lust,

zur natürlichen, ungezwungenen der Jugend (sehr wahr, der schwermüthige Blick des Unbefriedigten ist jene Obermelodie im Trio und der Kern des Scherzos), sie führt nur zu der unwiderstehlichern Erinnerung, zu der unverhaltenen, wehmuthsvollsten und zartesten Klage des 3. Satzes (Lento). Der 4. spricht das Entsagen, das „Sichdreinergeben“ aus, mit seinem Gemisch tiefsten Schmerzes und scheinbar gleichgültigen Dahingehen, das sogar die Miene der Fröhlichkeit annehmen kann, und dabei die herbe Frage: Muß es sein? nie verwindet, überwindet.

Anmerkung. Dieser Auffassung stehet keineswegs die Veranlassung der Frage: muß es sein? und der Antwort: ja es muß sein entgegen. Karl Holz, der für uns die nicht in Rußland zu habenden alten Jahrgänge der Berliner A. M. Z. excerpirte, weil ihm unsere Idee, ein Archiv der historischen Beethoven-Kritik anzubahnen, fruchtbar erschienen war, setzt der Analyse von Marx die Verse Göthe's hinzu:

Im Auslegen seid frisch und munter,
Legt Ihr's nicht aus, so legt was unter.

Acht Tage vor seinem Tode hatte Beethoven Schindler ersucht, die Dedikation seines letzten Quartetts zu besorgen, und einen seiner würdigsten Freunde zu wählen. Schindler wählte den Wiener Kaufmann Wolfmeyer.

Die Annahme Schindlers, die Dichtung der letzten Quartette hätte ein Oratorium (der Sieg des Kreuzes), die 10. Symphonie, ein Requiem, endlich Beethovens höchste Aufgabe (?), Göthe's Faust in Musik zu setzen, verhängnißvoll aufgeschoben, mag gegründet sein. Daß aber Beethoven alle diese Werke in der Zeit komponirt hätte, welche die Quartette in Anspruch nahmen, ist, bei seiner Art zu arbeiten, nicht anzunehmen, eben so wenig, daß irgend ein Werk ein vollwichtigeres Ideengeschenk sein können, als das unschätzbare der Quartett-Pentaide.

D'Ortigue über die letzten Quartette. Journal des Débats, 26 Mars 1857. (Auszug.) Quand vous entendez une des dernières sonates de Beethoven, ou un des derniers quatuors, si

dès les premiers moments, votre oreille est comme dépaysée, si vous vous sentez comme enveloppé d'ombres sonores, et que vous ayez peine à saisir le fil conducteur à travers le labyrinthe mystérieux; gardez-vous de vous récrier trop tôt contre l'inintelligible, contre l'obscurité. L'obscurité existe réellement (?) mais prenez patience; attendez la lumière qui va venir, et qui va jetter une clarté rétrospective sur la route ténébreuse (?) que vous avez parcourue. Suspendez votre jugement et gardez-vous de répéter les absurdités qui avaient cours, il y a quelques années (leider auch noch jetzt und nicht nur unter schlechten Köpfen) que Beethoven dans ses derniers ouvrages, n'était plus capable que de divagation, que sa pensée était recouverte d'un nuage, que la surdité (!) dont il était frappé, avait émoussé en lui la faculté interne de la perception des sons; gardez vous aussi d'appliquer à cette musique les règles habituelles de proportion, de plan, de conduite, de développement, selon lesquelles vous appréciez les oeuvres des autres compositeurs et d'une autre époque, ou plutôt, appliquez les, ces règles, mais dans des dimensions plus vastes. Prenez votre étalon, non sur le méridien terrestre, mais sur le méridien de quelque globe gigantesque. Il est évident que les limites ordinaires sont trop étroites pour contenir le torrent de pensées, de sentiments, d'expressions, de formes qui font se coordonner dans une conception, dont l'ensemble et les détails, doivent relever d'une esthétique supérieure. On dirait que le géant nous promène de monde en monde, et que parmis ces mondes, les uns sont lumineux par eux-mêmes, les autres le sont par réflection (tief und schön). Et dans quelle pure atmosphère, il nous transporte! comme on respire à l'aise! comme l'air est vif et subtil à ses hauteurs! et quelles choses délicates, éloquentes, sublimes, naïves et séreines, le génie nous dit alors à l'oreille. Le miracle de cette musique, déclarée naguère incompréhensible, c'est que tous ceux qui l'entendent, musiciens ou non musiciens (neu und wahr) éprouvent la même

impression; c'est qu'elle parle le même language à tous, grands et petits, soit qu'elle dépeigne les passions humaines avec la dernière énergie, soit qu'elle plonge l'âme dans la contemplation et l'extase. L'oreille du musicien, de celui pour qui l'art n'a pas de secrets, est souvent déroutée (?) plus encore peut-être que l'oreille de l'homme du monde (!). Si le musicien ne se rend pas toujours compte du ton où l'on est (!) c'est du moins avec délices, qu'il se laisse égarer ainsi (Ausspielung auf das Cis Moll-Quartett? Beethovens tonale Blendlaterne ist eben keine Pariser Erfindung) il se prête complaisamment à cette courte erreur (?) bien assurée que l'issue du dédale (?) harmonique sera pleine de surprise et de charme. Et ne pensez pas que dans cet ensemble ainsi composé, il n'y ait pas place pour la légèreté, pour le badinage, pour une aimable et capricieuse gaité. Un trait particulier au génie de Beethoven, c'est qu'il ne se montre jamais plus sublime que lorsqu'il ne semble devoir être que grâcieux. Tels sont les derniers quatuors et les dernières sonates (da fehlt noch viel!). On peut sans doute (?) leur préférer les oeuvres qu'on est convenu de ranger dans ce qu'on nomme la seconde manière du compositeur. On peut les éplucher à la loupe et y découvrir des associations étranges d'accords (?) des duretés (?) provenant de „prolongations" et plus souvent „d'anticipations". J'admets toutes ces critiques, qui ne détruisent en rien mes éloges. Mes éloges! Et quelles louanges pourraient donc ajouter à cette gloire! Et quelles critiques pourraient en rien retrancher! Mais je dis qu'en raison même du point de départ des ses oeuvres, et du point de vue auquel il s'y est placé, Beethoven y a rencontré (so recht zufällig, sur le boulevard?) des beautés d'une ordre suprême, qui dépassent de beaucoup les innombrables beautés de ses compositions antérieures. L'horizon est plus vaste, le vol plus haut. Il est bien entendu que ces oeuvres doivent être executées dans de certaines conditions: non seulement d'exactitude et de fidèlité rigoureuses, mais encore de local

et de sonorité. (Sehr zu beherzigen, eine Produktion in größeren Lokalen ist diesen Werken schädlich.) Il faut entendre ces quatuors aux séances de la société Morin et Chevillard. (Zu bezweifeln, da nicht Franzosen im Stande sind, Beethovenschen Geist zu fassen; seine Liebe mit einem Abenteuer im Pré Catelan verwechseln, der ganzen Pariser Halbbildung zu geschweigen.) On ne leur tient pas compte des efforts inouïs qu'ils ont fait pour se pénétrer du sens de ces conceptions, pour y saisir l'esprit dans la lettre, pour se les assimiler (?) et, pour ainsi parler, les faire entrer dans la tête et dans la main, au point que les difficultés diaboliques, dont elles sont hérissées, disparaissent par enchantement et que leur exécution est véritablement prodigieuse (?). Les quatre artistes y font abnégation complète de toute prétention individuelle (die Hauptsache) et ne veulent d'applaudissements que ceux qui s'adressent au maitre.

Zu einem längst verjährten Urtheil kommt in einem vortrefflichen Aufsatze über Bach, Riehl (Musikalische Charakterköpfe), wenn er noch im J. 1859 (!) sagen zu können vermeint: „Niemand entgeht so leicht dem Zauber des Geheimnißvollen, das in hohen, unverstandenen Dingen ruht"; das sonst unbegreifliche (?!) Durchschlagen der dunkeln letzten Werke Beethovens ist neben der modernen Konzertfähigkeit Bachs ein Zeugniß dafür. Auch wem dergleichen Werke siebenfach versiegelt sind, der betrügt sich selber wenigstens zu einem Stück Verständniß, weil der Verdacht viel näher liegt, daß er ein Flachkopf, als daß Bach (und Beethoven?) ein Wirrkopf sei. Neue Preußische (Kreuz-) Zeitung 1859, Nr. 154—156.

Professor L. Bischoff (Vorrede zu seiner Uebersetzung der Dulibischeff'schen Schmähschrift). Der arme Dulibischeff (arm schon darum, weil er jedes Beethoven-Verständnisses entbehrt) hat die transzendentale Lösung der Räthsel der letzten Quartette nicht mehr erlebt, er hat nicht gelesen, daß Beethoven darin die Grenzen der realen übersinnlichen Welt überschreitet und auch zugleich über die Leistungsfähigkeit des Materials und der Technik hinausgeht d. h. seine Ideen sind häufig so groß und gewaltig, daß sie bei der an einem gewissen

Punkte eintretenden Beschränkung der Tonmaterie, sowie der Technik, nicht mehr ganz zum vollen Ausdruck gebracht werden können (W. von Wasielewski Nr. 39 der Süddeutschen Musikzeitung 1858). In's Deutsche übersetzt heißt dies doch nichts anderes, als: „Beethovens Ideen sind in diesen Quartetten so groß, daß sie in Tönen, dem Material der Tonkunst, nicht ausgedrückt und von den Spielern den ausübenden Technikern nicht wiedergegeben werden können. Ich muß bekennen, daß ich eine solche Erklärung der Sonderbarkeiten und kühnsten Wagnisse in jenen Werken, abgesehen von ihrem Unsinn (!), nicht für eine Apotheose, sondern für eine Blasphemie des musikalischen Genies des unsterblichen Meisters halte. Freilich fehlt mir die Phantasie, um die Differenz zwischen der Begränzung der Materie und den übersinnlichen Erhebungen auszugleichen (wie Wasielewski sagt, indem er damit meint, nicht in einem Quartett, nach vorbeethovenschem Quartett-Recht, sondern im Verein von vier Quartett-Faktoren sprächen sich diese Ideen aus) und in Beethovens Tönen das zu hören, was auszudrücken diese Töne nicht zureichten."

Sagen wir: „keiner Dialektik braucht es dazu, sondern unbefangenen Willens." H Professor Bischoff hat so viel mehr sich selbst, einem Oulibischeff gegenüber, aufgegeben; er hat ein Buch übersetzt, das nicht so viel werth ist, als eine Zeile von ihm selber, wo überall H Professor Bischoff er selbst, und nicht der zeitweilige Schildträger eines Mäcen sein wollen, der, in einem Buche über Beethoven, zu dem naiv-erotischen Selbstbekenntniß kommt (Schluß der Vorrede): „daß man nur noch die Wahrheit suchen und lieben könne, wenn man nicht mehr nöthig hat, dem Ruhme und dem Vermögen nachzulaufen, und leider (hélas) nicht mehr rüstig (ingambe) genug ist, um andern Dingen nachzulaufen" (pour courir après autre chose). Die Oulibischeff-Wahrheit über Beethoven verdankt man somit den geschwächten Beinen Oulibischeffs; wenn diese in besserer Verfassung gewesen wären, so wäre Oulibischeff nicht nach Beethoven gelaufen, er hätte fortgefahren, nach anderen Dingen zu laufen! Man weiß was das, wie es Französisch da steht und Oulibischeffisch gemeint ist, sagen will! Nach einem Podagra hat man

somit ein Buch zu beurtheilen, dessen Veranlassung ein „leider“ ist, das in den Beinen sitzt, dessen Standpunkt ein „leider“ ist, das in dem großen Ruhm seinen Grund hat, den Oulibischeff erlangt zu haben glaubte. Daß Oulibischeff die Rasoumowskischen Quartette (op. 59) falsch, die letzten gar nicht verstanden, gehörte zu seinem Mozartschen Haushalt, über den hinaus ihm keine Wohnung anstand, daß aber ein auf so schwachen Füßen stehender Beurtheiler Beethovenschen Geistes einen Beethoven auch noch eines Bessern belehren zu können vermeinte, erinnert an den böhmischen Maler Hickl. Dieser verzeichnete an dem Rande eines von ihm verbesserten Bildes des Correggio die unter alle Musikbeispiele von Oulibischeff aus Beethoven zu setzenden Worte: „Correggio pinxit, Josephus Hickl (Fétis! Oulibischeffe!) correxit.

* * *

Der Kuß (Text von Weisse). Ich war bei Chloen ganz allein. Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. A Dur $^3/_4$. Mit Lebhaftigkeit, doch nicht in zu geschwindem Zeitmaße und scherzend vorzutragen. Arrangirt für Begleitung mit Guitarre. Schott (Mainz). Op. 128.

Das letzte bei Lebzeiten Beethovens erschienene, gewiß in frühester Zeit komponirte Lied, ganz mozartisch. Erschien mit op. 121 a, 122, 123, 124, 125, 126 im Jahre 1825, nachdem dieser Schottsche Verlag sich durch ein Privilegium gegen Nachstich gesichert hatte, das Honorar für op. 124, 121, 122, 126, 128 betrug 130 Dukaten (Schindler, Biogr.)

* * *

Rondo capricioso für Pianoforte, aus dem Nachlasse, mit der Ueberschrift, die Wuth über den verlorenen Groschen, Op. 129.

ausgetobt in einer Caprice Diabelli (Wien), G Dur, 449 Takte, aus frühester Zeit und ohne Interesse. Der Titel ist italiänisch (**Rondo capricioso, opera postuma**).

* * *

Op. 130. Quartett (13.), für 2 Violinen, Alt und Violoncell, B Dur, dem Fürsten Nikolai (Borissowitsch) Galitzin gewidmet. Partitur (Haslinger), London (Ewer), Paris (Lanner), Mannheim (Heckel). Für Pianoforte 4händig von Neumann, für Pianoforte und Violine (mit Ausnahme des 1. Satzes) von **Baptiste de Hungady**. Siehe die Analyse bei **op. 127.** Die Cavatine für Piano allein von Balakireff in St. Petersburg.

* * *

Op. 131. Quartett (14.), für 2 Violinen, Alt und Violoncell, Cis Moll, dem Baron Stutterheim gewidmet. Partitur, Schott (Mainz), mit dem **fac simile** Zusatz: Zusammengestohlen aus Verschiedenem, Diesem und Jenem. London (Ewer), Paris (Lanner), Mannheim (Heckel) für 2 Pianoforte von A. Séroff. Siehe die Analyse bei **op. 127.**

* * *

Op. 132. Quartett (15.), für 2 Violinen, Alt und Violoncell, A Moll, dem Fürsten Nikolai (Borissowitsch) Galitzin gewidmet. Aus dem Nachlasse (**Oeuvre posthume**) Schlesinger (Berlin und Paris), Lanner (Paris), London (Ewer) für

das Pianoforte, 4 händig von A. B. Marx, für 2 Pianoforte von A. Séroff. Siehe die Analyse bei op. 127.

* * *

Große Fuge für 2 Violinen, Alt und Violoncell, B Dur, dem Erzherzog Rudolph gewidmet. Artaria (Wien), Lanner (Paris), London (Ewer). Der thematische Katalog von Breitkopf, nennt Haslinger als den Wiener-Verleger. Der Titel ist französisch: Grande fugue, tantôt libre, tantôt recherchée. Für 2 Pianoforte von Mortier de Fontaine (Manuskript). Siehe die Analyse bei op. 127. Op. 133.

* * *

Die Fuge op. 133, mit derselben Widmung, für Pianoforte 4 händig von Anton Halm, durchgesehen von Beethoven (Artaria), der französische Titel sagt fälschlich arrangirt von Beethoven. Op. 134.

Schindler, Biographie S. 254. Einer freundlichen Begegnung wird sich der geschätzte Künstler und Komponist Anton Halm, bei Gelegenheit seines Arrangements der großen Fuge für Pianoforte erinnern. Dieselbe hatte bereits Czerny arrangirt, aber es ging ihm damit wie früher Hummel mit dem Satz aus Fidelio (den Beethoven zerriß).

* * *

Quartett (16. und letztes), für 2 Violinen, Alt und Violoncell, F Dur, seinem Freunde Johann Wolfmeyer gewidmet. Op. 135.

Aus dem Nachlasse. Der Titel ist französisch, die Widmung von Schindler. Partitur (Schlesinger, Berlin und Paris) London (Ewer), Paris (Lanner). In der Original-Ausgabe als das 17. bezeichnet, was nur dann richtig ist, wenn man die Fuge op. 133, als 16. Quartett rechnet, wofür dieselbe vollgültig gelten mag. Für Pianoforte vierhändig von A. B. Marx, das Lento 2händig von **Mortier de Fontaine (Denotkine** in St. Petersburg). Siehe die Analyse bei op. 127.

* * *

Op. 136. Der glorreiche Augenblick. Text von Weißenbach. Kantate für 4 Singstimmen und Orchester. Partitur (Haslinger) vom Verleger, nach dem Tode Beethovens, dem Kaiser von Oesterreich Franz I., dem Kaiser von Rußland Nikolaus I., und dem König von Preußen Friedrich Wilhelm III. gewidmet, Prachtausgabe mit 4 gemalten Titel- und Dedikations-Blättern, Preis: 200 Gulden, die Ausgabe mit schwarzen Titelkupfern, 15 Gulden. Komponirt für den Kongreß in Wien (1814). Nach dem Tode Beethovens mit Text von Rochlitz (Preis der Tonkunst) unter diesem Titel für Pianoforte, 2 und 4händig von Czerny; auch im Klavierauszuge. Ein politisches Gelegenheitsstück in dem Beethoven-Faktur nichts von Beethoven-Ideen zu finden ist. Das Werk kam mit der A Dur-Symphonie und Wellingtons Sieg (op. 91, 92) in dem zum Besten Beethovens, am 29. November 1814 veranstalteten Konzerte zur 1. Aufführung.

Nr. 1. Chor **Allegro ma non troppo** A Dur, $^4/_4$, (Europa steht). Nr. 2. Rezitativ D Dur, Andante (O seht sie). **Andante sostenuto** $^2/_4$ F Dur (erkennst Du nicht); Allegro, Chor F Dur $^6/_8$ (**Vienna, Vienna**). Nr. 3. Rezitativ, Allegro, B Dur $^4/_4$ (O Himmel welch' Entzücken), Arie mit Chor, **Allegro ma non troppo**, B Dur $^4/_4$ (Alle die Herrscher darf ich grüßen! Heil **Vienna** Dir und Glück!) Nr. 4. Rezitativ, $^4/_4$ H Dur (das Auge schaut), **Cavatine** mit Chor, Adagio G Dur (dem die erste Zähre). Nr. 5. Rezitativ, Allegro A Dur $^4/_4$ (der den Bund im Sturme fest gehalten), Quartett, Allegretto $^3/_8$ A Dur (in meinen Mauern bauen sich neue Zeiten auf). Nr. 6. Chor der Frauen, Kinder, Männer, $^3/_4$ C Dur, **Poco Allegro**, Schlußchor (**Vindobona!**) **Presto** $^4/_4$ **alla breve**. C Dur, Schluß in A Dur.

A. M. Z. 1814 S. 867. Das Gedicht verdiente (?) von einem ausgezeichneten Komponisten in Musik gesetzt zu werden. Groß und ergreifend waren die Chöre: Wer muß die Hehre sein; Heil **Vienna!** Noch zeichnete sich aus ein Quartett und der Chor der Frauen, Kinder, Männer, jeder einzeln, dann alle 3 Chöre zusammen fugirt, von imposanter Wirkung. Außer dem Hof und sämmtlichen anwesenden Monarchen war der Saal zum Erdrücken voll. Am 2. December fand die Wiederholung dieses Konzerts statt (hiernach ist die Bemerkung im thematischen Katalog von Breitkopf zu

berichtigen, die Kantate sei nur ein einziges Mal, sonst nie wieder und nirgends weiter, aufgeführt worden).

Schindler Biogr. S. 97: Beethoven legte keinen Werth auf das Werk (er legte auch auf Meisterwerke keinen Werth, vergl. op. 16, 20), obgleich es ihm das Diplom eines Wiener Ehrenbürgers verschaffte *). Weißenbach (meine Reise zum Congreß, Wien bei Wallishausser 1816 S. 166). Wie die höchste Fülle von Zeugungskraft dem geschlechtlosen Thiere

*) A. M. Z. 1816, S. 121. Beethoven hat von dem hiesigen (Wiener) Magistrate aus Rücksicht auf die Bereitwilligkeit, mit welcher er zu wiederholten Malen seine Kompositionen wohlthätigen Zwecken widmete, das Bürgerdiplom erhalten (Mithin nicht für die Komposition der Kantate) Es heißt im Originaldiplom, von dem uns K. Holz Kopie gegeben hat: in Berücksichtigung, daß Herr Ludwig van Beethoven die Aufführung seiner musikalischen Instrumental-Komposition zum Besten der in dem Hospital zu St. Max befindlichen Bürger, Bürgerinnen und Bürgerskinder nicht nur unentgeltlich überlassen, sondern auch mit anspruchloser Bereitwilligkeit hiebei die Leitung persönlich übernommen und durch diese menschenfreundliche Bemühung dem Armen-Fonds eine so reichliche Einnahme verschafft hat u. s. w. Wien, den 16. Novbr. 1815. Unterschrieben Stephan, Edler von Wohlleben Bürgermeister u. s. w. Das Heldengeflüster in der Eroica hatte den Magistrat nicht auf den Geisteshelden, die Wiedergeburt der Natur in der Pastorale, nicht auf den großen Naturanschauer aufmerksam gemacht, der zur höchsten Ehre der Kaiserstadt in Wien seit 23 Jahren (!) Aufenthalt genommen hatte; dazu gehörte das Einschreiten einer (wie es im Diplom heißt) Bürgerspitals-Wirthschafts-Kommission! Wien hat viel zu thun, um seine Beethoven-Schande zu sühnen. Das Errichten eines Monuments wäre etwas; die Begründung einer Beethoven-Stiftung bei Gelegenheit des Beethoven-Jubiläums 1870 wäre mehr.

gegeben ist, das aus jeder Stelle seines Leibes unablässig sich selbst heraustreibt, und immerfort neu gebärt, so kann von Beethoven gesagt werden, er sei so sehr Tonsinn, daß er des Gehörs wohl entbehren kann. Ohne Unterlaß gebärt er sich selbst, treibt die Gebilde hervor, die er nicht durch das Gehörorgan, sondern von Gott empfängt. Unsere Tage haben Orden wie Flocken ausgeworfen; auf diese Brust ist keiner gefallen! Die Herrscher Europas werden sich in diesen Mauern versammeln, es kann keiner kommen, den nicht der Geist Beethovens über den Thron hinausgehoben hätte! Der nur, sagt Sokrates, ist der größte Tonkünstler, der sich zur wahren übersinnlichen Harmonie emporschwingt (das thut Beethovensche Tondichtung, wie keine andere — das ist ganz eigentlich ihr Wahrzeichen). Wer kann es wie Beethoven in allen Euren Reichen, Ihr Fürsten? — Einem großen Maler hob ein großer Kaiser den Pinsel von der Erde auf, vermeinend, dem Großwürdenträger, den Gott gemacht, dürfe Er solchen Dienst leisten, von denen, die Er gemacht, erwarte er hingegen denselben. Der Tonsetzer Paer (!) trägt den französischen Orden. Was ist dieser Paer werth neben unserem Beethoven? — Nicht viel mehr, als überhaupt der Franzose neben dem Deutschen! Unser Goethe trägt den französischen Orden. Seitdem schauen unsere Altmeister aus den versunkenen Jahrhunderten herauf, spähend, welcher von den deutschen Fürsten zuerst jenes fremde Maal auf der Brust unseres herrlichsten Sängers zudecken werde, mit dem Zeichen vaterländischer Herrlichkeit? Wenn er dann im heimischen Ritterschmucke dastehen wird und

die Muse fragt noch: **Quis ut ille?** so kann das Vaterland nur noch auf einen hinweisen, der auch wie jener über alle seine Kunstgenossen hinausragt — auf Beethoven!

* * *

Op. 137. Fuge für 2 Violinen, 2 Violen und Violoncell, D Dur $^3/_8$ 83 Takte, im Manuscript ist angemerkt: komponirt am 28. November 1817 (Haslinger) Partitur und Stimmen (A. M. Z. 1827 S. 835) zwei- und vierhändig für Pianoforte. Von keinem weiteren als historischen Werth. Eine Vorstufe des von Beethoven mit op. 101 umgeschaffenen Fugenbegriffs. Siehe seinen Ausspruch bei op. 102.

* * *

Op. 138. Diese letzte opus-Zahl wurde vom Verleger (Breitkopf) der aus dem Nachlasse edirten ersten, im Jahr 1805 komponirten Leonoren-Ouverture, gegeben, in der französischen Ausgabe: **Ouverture caractéristique (!) Oeuvre posthume.**

* * *

Uebersicht der 3. Periode.

Aufgehen der musikalischen Materie in musikalische Geistigkeit.

a) am Klavier allein: in op. 101, 106, 109, 110, 111, 120 (5 Solosonaten, 1 Reihe Veränderungen);

b) im Klavier-Duett: in op. 102 (2 Sonaten für Pianoforte und Violoncell);

c) im Violin-Quartett (op. 127, 130, 131, 132, 135, Quartett-Pentaide);

d) in der Symphonie (op. 125, Chorsymphonie);

e) in der Kirche (op. 123, Missa solemnis);

„Funfzehn" Dichtungen, welche die Gesammtheit menschlicher Geistesthätigkeit auf diesen Gebieten, als deren bis jetzt erreichte höchste Spitze darstellen, als qualitative Ideenäußerung in der Tondichtung, sich geben. Nicht vollständig entspricht diesem Begriff op. 124 in der Ouvertüre. Die übrigen zwischen op. 101 und op. 138 liegenden Kompositionen entstanden in der 1. und 2. Periode, erschienen in der 3. Vergl. die Tabelle 10. —

Ende der dritten Periode.

Anhänge.



A. Nummer-Katalog.

(Als zweite Abtheilung des Katalogs citirt.)

Wir erkennen in diesem Verzeichniß die Anfänge eines Katalogs, welcher die Bestimmung hatte, der einzige zu sein, dann über der Reihe der Opus-Zahlen, als Torso liegen blieb. Die gleichen (durch Buchstaben von uns unterschiedenen) Zahlen verschiedener Kompositionen, erklären sich durch die verschiedenen Verleger, deren jeder seiner Nummerirung folgte.

Ist Beethovens Tondichtung nur Mittel zu einem höheren, geistigen Zweck, zu einer Offenbarung aus dem Seelenreiche; so gilt dieser Standpunkt nur ausnahms- und bedingungsweise in diesen nachträglichen Inventarien seines Geistesvermächtnisses. —

1a. 12 Variationen für Pianoforte und Violine, F Dur, Thema aus der Oper Figaro (se vuol ballare Signor Contino), Leonore von Breuning gewidmet, komponirt im Jahre 1793 (Steiner, Wien), 4 Ausgaben, in der von Simrock unter Nr. 8. —

Beethoven schreibt (Wien, den 2. November 1793, We-

geler, S. 57): Die Variationen werden etwas schwer (?) zum Spielen sein, besonders die Triller im Coda. Das darf Sie, verehrungswürdigste Leonore, nicht abschrecken. Es ist so veranstaltet, daß Sie nichts als den Triller zu machen brauchen, die übrigen Noten lassen Sie aus, weil Sie in der Violinstimme auch vorkommen. Nie würde ich so etwas gesetzt haben (man soll in Politik und Kunst niemals „niemals“ sagen; was hat er später neben Trillern zu spielen gegeben? op. 53, 106, 109, 111, Marx, Beethoven, S. 66), aber ich hatte schon öfter bemerkt, daß hier und da einer in Wien war, welcher meistens, wenn ich des Abends phantasirt hatte, des andern Tages viele von meinen Eigenheiten aufschrieb und sich damit brüstete.*) Weil ich nun voraussah, daß bald solche Sachen erscheinen würden, so nahm ich mir vor, ihnen zuvorzukommen. Eine andere Ursache war auch dabei, die hiesigen Klaviermeister in Verlegenheit zu setzen, nämlich: Manche davon sind meine Todfeinde, und so wollte ich mich auf diese Art an ihnen rächen, weil ich vorauswußte, daß man ihnen die Variationen hier und da vorlegen würde, wo die Herren sich dann übel dabei produziren würden.

1b. 13 Variationen für Pianoforte, A Dur, Thema aus

---

*) Beethoven klagte mir (Wegeler) noch über diese Art Spionerie. Er nannte mir Herrn Ab. G. (Gelineck) einen sehr fruchtbaren Kompositeur in Variationen (!), der sich stets in seiner Nähe einquartirte. Es mag dieses eine Ursache mehr gewesen sein, warum Beethoven auch immer eine Wohnung auf einem freien Platz oder auf der Bastei zu haben suchte. Siehe über die Breunings Bd. 1, S. 6, 90.

der Oper: Das rothe Käppel (es war einmal ein alter Mann), komponirt 1794, erschienen 1800 (Witzendorf, Wien, 6 Ausgaben.)

1 c. Rondo für Pianoforte, C Dur, erschienen 1800 (Artaria). Der thematische Katalog von Breitkopf giebt dem Stückchen die Opus-Zahl 51; 11 Ausgaben.

2 a. 9 Variationen für Pianoforte, A Dur. Thema aus der Oper von Fioravanti: Die schöne Müllerin (la bella molinara, hat der Müller gut gemahlen, quant'e piu bello), komponirt 1797, dem Fürsten Carl Lichnowski gewidmet (Diabelli), 9 Ausgaben. Momigny (Cours complet d'harmonie, Paris 1806) will die Variationen, wo der Baß solo mit cis, d (Sechzehntheile) anfängt, mit h, cis angefangen wissen; c'est manquer d'exactitude et composer comme ceux qui n'ont pas appris le contrepoint, sagt dieser Kauz, et Mr. Beethoven a donné de trop grandes preuves de savoir, pour qu'on puisse soupçonner qu'il n'a fait que des études superficielles (!). — Die Ausstellung hat mit Harmonie und Kontrapunkt gar nichts zu schaffen. Das ergötzliche Kapitel ist überschrieben: Des tâches dans le soleil, ou des fautes et singularités comdamnables (!) qui se trouvent ça et là dans les ouvrages des grands maîtres. Vergl. Bd. 2, S. 70. —

2 b. Rondo für Pianoforte, G Dur, Andante cantabile e grazioso, der Gräfin Lichnowski gewidmet (Artaria), 12 Ausgaben. Arrangirt für Violine und Violoncell. Ein reizendes Handstück. Der Uebergang von G Dur nach E Dur

ist schon früh die Beethovensche Terz-Modulation (e, untere Terz von g).

3a. 6 Variationen für Pianoforte, G Dur, Thema aus der Oper: Die schöne Müllerin (la bella molinara, mich fliehen alle Freuden, nel cor piu non mi sento), Artaria, 13 Ausgaben, komponirt 1797. Beethoven war mit einer ihm sehr werthen Dame in einer Loge, als eben La Molinara aufgeführt wurde. Bei dem bekannten nel cor piu non mi sento, sagte die Dame, sie habe Variationen über dieses Thema gehabt, sie aber verloren. Beethoven schrieb in der Nacht die 6 Variationen hierüber und schickte sie am andern Morgen der Dame mit der Aufschrift: Variazioni u. s. w., perdute per la — ritrovate per Luigi van Beethòven (Ries, S. 80).

3b. 2 Menuetts für Pianoforte zu 4 Händen, aus dem Trio op. 3 ohne Beethovens Zuthun arrangirt.

4. 12 Variationen für Pianoforte, C Dur $^4/_4$, über das Vigano Menuett (Variazioni sul minuetto alla Vigano, ballato dalla signora Venturini e signore Chechi, nel ballo: le nozze disturbate), Artaria, 10 Ausgaben.

5a. 12 Variationen für Pianoforte über den von Mlle. Cassentini im Ballet: Das Waldmädchen, getanzten russischen (?) Tanz, A Dur, komponirt 1794, der Gräfin Browne, geb. von Vietinghof, gewidmet. Artaria, 17 Ausgaben. Für die Dedikation hatte Beethoven vom Grafen Browne ein schönes Reitpferd zum Geschenk erhalten; er ritt es einigemal, vergaß es aber bald darauf, und was schlimmer war, auch dessen

Futter. Sein Bedienter, der dieses gar bald bemerkte, fing an das Pferd zu seinem eignen Vortheil auszuleihen und übergab, um Beethoven nicht aufmerksam zu machen, lang keine Futterrechnung. Endlich aber ward zu Beethovens größtem Erstaunen eine gar große eingereicht, welche ihm plötzlich sein Pferd und zugleich seine Nachlässigkeit in's Gedächtniß zurückrief. Ries, S. 120.

5b. 12 Variationen für Pianoforte und Violine (oder Violoncell), Thema aus dem Händelschen Oratorium Judas Makkabäus (see the conquering hero comes). G Dur, der Fürstin Lichnowski gewidmet (Artaria) 8 Ausgaben; für Pianoforte vierhändig (Cranz) für Violine, Alt und Violoncell von Louis Maurer (Manuscript, Rußland). Mit Symptomen der 2. Periode; Zeit der Entstehung wie des Erscheinens nicht bestimmbar.

6. 12 Variationen für Pianoforte und Violoncell (oder Violine), Thema aus der Zauberflöte: Ein Mädchen oder Weibchen. Es Dur, erschienen 1799. A. M. Z., 1799, S. 366, 8 Ausgaben, in der Pariser von Brandus, das Thema auf den Text: la vie est un voyage (!). Die erste von F. Traeg in Wien, nicht Artaria, wie der thematische Katalog von Breitkopf angiebt. Vergl. Nr. 7. Trägt auch fälschlich die Opus-Zahl 66.

7. 8 Variationen für Pianoforte, C Dur, Thema aus der Oper: Richard Löwenherz von Gretry, mich brennt ein heißes Fieber (une fièvre brûlante). Erschienen 1799. A. M. Z., 1799, S. 366, 9 Ausgaben. Die erste abermals von

F. Traeg in Wien, nicht Diabelli, wie der thematische Katalog von Breitkopf angiebt.

A. M. Z. l. c. Daß Herr von Beethoven ein sehr fertiger Klavierspieler ist, ist bekannt, ob er aber ein eben so glücklicher Tonsetzer sei, ist eine Frage (!) die, nach vorliegenden Proben (Nr. 6, Nr. 7) zu urtheilen, schwerer bejaht werden dürfte. Rezensent will damit nicht sagen, daß ihm nicht einige dieser Veränderungen gefallen haben sollten (was lag daran?), er gesteht gern, daß die, über: mich brennt ein heißes Fieber, Herrn Beethoven besser gerathen sind, als Mozarten, der dasselbe Thema bearbeitet hat. Aber weniger glücklich ist Herr Beethoven in Nr. 6, wo er sich Rückungen und Härten erlaubt, die nichts weniger als schön sind. Man sehe besonders Variaton 12, wo er in gebrochnen Akkorden von F Dur nach D Dur modulirt und auf einmal, nachdem das Thema in dieser Tonart gehört worden ist, wieder in f zurückfällt (es waren eben Ahnungen seines späteren Modulationsgesetzes in der Terz, d Unterterz von f). Schließlich giebt der Rezensent (!) Beethoven (!) den Rath: Voglers Beurtheilung der Forkelschen Variationen über God save the King zu studiren. Von den erwähnten Uebergängen heißt es: sie sind und bleiben platt und sind und bleiben es nur desto mehr, je prätensionirter (!) und ankündigender sie sein sollen.

8. 10 Variationen für Pianoforte B Dur Thema aus der Oper von Salieri: Falstaf (la stessa la stessissima) der Gräfin Keglevics gewidmet, vergl. op. 15 (Artaria) 7 Ausgaben. Erschienen 1799. A. M. Z. 1799 S. 607 wo es

heißt: Mit diesen kann man nun gar nicht zufrieden (!) sein, wie sind sie steif, gesucht (!) Beethoven mag phantasiren können, zu variiren versteht er nicht (!) So wurde das größte Variationen-Genie der Welt von den lieben Zeitgenossen beurtheilt. Vergl. Nr. 6, 7.

9. 7 Variationen für Pianoforte, F Dur, Thema aus der Oper: Das unterbrochene Opferfest (Kind, willst du ruhig schlafen) Witzendorf (Wien) 7 Ausgaben. Erschien im Oktober 1800 (Karl Holz). Die Originalausgabe besagt: **Variations composées par L. v. Beethoven et P. C. Hoffmann.** Die Beethovenschen folgen den Hoffmannschen. Später sind nur die 7 Beethovenschen verlegt worden. Die einzige Collaboration Beethovens.

10 a. 8 Variationen für Pianoforte. Thema aus der Oper Soliman (tändeln und scherzen) F Dur. Witzendorf (Wien) 7 Ausgaben, der Gräfin Browne geb. Vietinghoff gewidmet. A. M. Z. 1800 S. 425. Leicht und gefällig, Nr. 8, hat einen angenehm (!) imitirten Satz.

10 b. 7 Variationen für Pianoforte und Violoncell (oder Violine) Thema aus der Zauberflöte (bei Männern, welche Liebe fühlen) Es Dur, dem Grafen Browne gewidmet. Mollo (Wien) nicht bei Witzendorf wie der thematische Katalog von Breitkopf angiebt. 5 Ausgaben. Trägt in der seltenen Originalausgabe das Datum le 1 Janvier 1802. A. M. Z. 1802 S. 189 wo es heißt: Mit durchgehend obligatem Violoncell, was auf dem Titel am wenigsten unbemerkt bleiben sollen, und wer diese Stimme vortragen will, muß seines In-

struments sehr mächtig sein. Gehören übrigens nicht (damals wohl) unter die vorzüglichsten die wir diesem Meister verdanken.

Für Pianoforte vierhändig (Cranz). Im Styl der 2. Periode, das Minore und Finale interessant, das Ganze bedeutsam. Ein Mittelglied der 1. und 2. Periode im Veränderungsstyl.

11. 6 sehr leichte (**très faciles**) Variationen für Pianoforte Originalthema, **Andante quasi Allegretto** $^2/_4$ G Dur (Diabelli) 6 Ausgaben. Als Lied für eine Singstimme mit Pianoforte oder Guitarre (holde Liebe deine Freuden). Ansprechendes Handstück mit schön erfundenem Thema.

12. 6 leichte (**faciles**) Variationen für Pianoforte oder Harfe (das einzige Beispiel einer Beethoven-Erinnerung an die der Konkurrenz mit dem Klavier erlegene Harfe). F Dur, $^4/_4$, Schweizerthema (**air suisse**). Erschien 1802, Witzendorf (Wien), 8 Ausgaben.

13. 24 Variationen für Pianoforte, Thema von Righini: **Vieni amore**, D Dur, der Gräfin Hatzfeld, geb. Gräfin von Girodin, gewidmet. Komponirt 1794 (Artaria), 7 Ausgaben. Die ersten Variationen, die Beethoven schrieb und seine vierte Komposition. (Schindler, Biogr., S. 22.) Beethoven, der bis dahin noch keine großen Klavierspieler gehört hatte, kannte nicht die feineren Nüancirungen in Behandlung dieses Instruments, sein Spiel war rauh und hart. Da kam er von Bonn nach Aschaffenburg, wo er durch Ries (Vater), Simrock und die beiden Romberg (Andreas und Bernhard) zu Sterkel gebracht wurde, der leicht, gefällig, wie Ries sich ausdrückte, etwas Damenartig spielte. Beethoven stand neben

ihm. Nun sollte auch er spielen, that dieses jedoch erst dann, als Sterkel ihm zu verstehen gab, er zweifle, daß selbst der Kompositeur der Variationen (vieni amore) sie fertig spielen könne. Jetzt spielte Beethoven nicht nur diese, soviel er sich deren erinnerte, sondern gleich noch eine Anzahl anderer, nicht weniger schwierige, und dies zur größten Ueberraschung der Zuhörer, vollkommen und durchaus in der nämlichen gefälligen Manier, die ihm an Sterkel aufgefallen war. Wegeler, S. 16. Hiernach ist Marx zu berichtigen, wenn er erzählt (Beethoven, S. 13), es habe sich um Sterkelsche Variationen auf das Thema vieni amore gehandelt.

14—23. Diese Nrn. fehlen.

24. Der Wachtelschlag. Für eine Singstimme und Pianoforte, Larghetto, $^2/_4$ F Dur, 107 Takte. Wien (Kunst- und Industrie-Comptoir), nicht bei Haslinger, wie der thematische Katalog von Breitkopf angiebt. 10 Ausgaben, für Pianoforte vierhändig (mit Variationen von Kuhlau). A. M. Z., 1804, S. 642. Ein kleines, aber vortreffliches Musikstück. Die Nachahmung des Wachtelschlags im Gedicht: Fürchte Gott! Liebe Gott! Lobe Gott! hat Beethoven sehr zart aufzufassen und auszubilden gewußt. Seine Musik ist fast ganz auf die den Wachtelschlag nachahmende Figur (punktirte) gebaut. —

25. 7 Variationen für Pianoforte über God save the king, C Dur, Kunst- und Industrie-Comptoir (Wien), nicht bei Haslinger, wie der thematische Katalog von Breitkopf angiebt. 9 Ausgaben, A. M. Z., 1804, S. 643, halten sich in der gewöhnlichen Sphäre, Beethovens Geist verräth sich

aber doch (?) in der 1., 4. und 7. Variation. Sagen wir: ohne Interesse und das Thema sehr unvortheilhaft gesetzt.

26. 5 Variationen für Pianoforte über **Rule Britannia,** D Dur, Kunst- und Industrie-Comptoir (Wien), 9 Ausgaben. Bedeutsamer als Nr. 25. Das Thema, wie in Nr. 25, nicht effektreich genug gesetzt. Marx (Beethoven S. 67) sagt: einem seiner Raptus-Anfälle zuzuschreiben, sie bringen Widerhaariges ohne tiefe Ergebniß, als hätte Jemand anders den profunden Beethoven nachahmen wollen und nur seine „**Airs**“ ihm abgesehen. Mit diesem Urtheil kann man nicht stimmen. Es ist eine höhere Behandlung des Instruments sichtbar als damals Brauch war.

27. 6 Variationen für Pianoforte zu 4 Händen, D Dur, Originalthema (Lied: ich denke Dein, **Andante cantabile** $^4/_4$). Im Jahre 1800 den Gräfinnen Josephine Deym und Therese Brunswick (vergl. op. 78) ins Stammbuch geschrieben. Kunst- und Ind.-Comptoir (Wien), 6 Ausgaben. Das Lied unvergleichlich schön; die Veränderungen nicht ohne Interesse, besonders Nr. 3, in Frage und Antwort.

28. Menuett für Pianoforte, **Moderato** Es Dur, Trio, As Dur, zusammen 61 Takte, André (Offenbach) zuerst ohne Nummer. Vergl. Nr. 35. Ohne Interesse.

29. Präludium für Pianoforte $^3/_2$, F Moll 48 Takte, Steiner (Wien) 5 Ausgaben, vergl. Nr. 35. Interessant.

30 und 31. Diese Nummern fehlen.

32. An die Hoffnung von Tiedge (Die du so gern), 33 Takte, Es Dur, **Poco Adagio,** trägt auch die **Opus**-Zah-

len 32 und 52; nicht zu verwechseln mit op. 94 (An die Hoffnung von Tiedge) für eine Singstimme mit Pianoforte (André) 7 Ausgaben. A. M. Z. 1806. S. 815. Eine Kleinigkeit, die nicht übersehen werden sollte.

33, 34. Fehlen.

35. Andante (favori) für Pianoforte 3/8 F Dur. Auch für 2 Violinen, Alt und Violoncell, K. und Ind.-Comptoir (Wien), 9 Ausgaben. Haslinger hat in seiner Gesammtausgabe Beethovenscher Werke, Nr. 35, 28, 29 und op. 137 zu einem Heft verbunden. Aus der 2. Periode. In op. 53 (Waldstein, C Dur-Sonate) war anfänglich ein großes Andante. Ein Freund Beethovens äußerte ihm, die Sonate sei zu lang, worauf dieser von ihm fürchterlich hergenommen wurde. Allein ruhigere Ueberlegung überzeugte Beethoven bald von der Richtigkeit der Bemerkung. Er gab nun das große Andante in F Dur 3/8 allein heraus und komponirte die interessante Introduktion zum Rondo, die sich in der Sonate findet, später hinzu. Ries S. 101. Diese Nachricht scheint zweifellos, dennoch giebt der thematische Katalog von Breitkopf, die Andante als für 2 Violinen, Alt und Violoncell geschrieben, an. Von Silcher als Lied auf den Text (diesen Frieden, diese Wonne). Die Form von Nr. 35 ist die der noch nicht konkret Beethovensch charakterisirten Veränderung.

Bezeichnend ist was Ries (S. 102) erzählt, Beethoven habe ihm die Andante vorgespielt, hierauf Ries dem Fürsten Lichnowski, so viel er sich des Stücks zu erinnern gewußt,

der Fürst, der sich einen Scherz machen wollen, Beethoven als seine, des Fürsten Komposition, worauf Beethoven nie mehr in Gegenwart von Ries gespielt, ihn sogar bei einer Probe des Fidelio entfernt habe und trotz aller Vorstellungen des Fürsten, sich nicht mehr vor Ries hören lassen wollen. —

Die A. M. Z. 1806, S. 672 sagt von dem Variationensatz: eine schätzbare Kleinigkeit (!) wie sie ein Mann von Genie und ein braver Klavierspieler (?) schreiben kann. Vergl. Marx bei Nr. 36.

36. 32 Variationen für Pianoforte (Originalthema $^3/_4$ C Moll, Allegretto 8 Takte) fälschlich auch unter der Opus-Zahl 36, K. und Ind.-Comptoir (Wien) nicht Haslinger wie der thematische Katalog von Breitkopf angiebt. 8 Ausgaben.

Das Thema, rezitativisch angelassen, ist in der Tragödie zu Hause. Atris circumvolat alis. Die Nummer-Variationen sind mit wenigen Ausnahmen (5 b, 10 b, 27, 35) aufpolirte Knöpfe vom Mozart-Rock.

Anders in Nr. 36. Hier vertauscht Beethoven das traditionelle Variationen-Habit gegen die Blouse des modernen Arbeiters. Im Voraus ist er die durch unsere Tage geschaffene Größe gut berechtigter Persönlichkeit. Nr. 36 erklärt dem Hergebrachten in Form und Behandlung, den Krieg. Mozart kennt Variationen; die Variabilität musikalischen Stoffes, wie sie hier auftritt, kennt er nicht. Dieser Erweiterung des Begriffs (op. 109, 111, 120) begegnet man am frühesten in Nr. 36.

Die A. M. Z. rezensirt Nr. 36 im November 1807.

Zwischen Rezension und Erscheinen hat man durchschnittlich ein Jahr zu rechnen. Wollte man das Erscheinen von Nr. 36 auch zu Anfang des Jahres 1807 setzen, weil die Beurtheilung gegen Ende desselben Platz griff, so ist zu bemerken, daß ein Werk nicht leicht im Jahr seiner Vollendung, gewöhnlich mehre Jahre später erschien. Man möchte sagen, daß Beethoven Veröffentlichung für Trennung galt, daß er versucht gewesen, gleich jenem durch Hoffmann verewigten Goldschmied von Paris, seine Meisterwerke mit Gewalt dem Pöbel zu entreißen, dessen Geldbeute sie geworden waren.

Setzen wir das Entstehen von Nr. 36, nach Vollendung der **Eroica**, (1805) wofür innere Gründe sprechen, denn der Variationensatz der **Eroica** (das Völkerlied im Finale) steht dem Kern der Formanschauung nach, im Schacht des alten Begriffs (mit neuen Anwendungen). Nr. 36 hingegen ist das Kind des neuen, des durch Beethoven geschaffenen Veränderungsstyls, dessen höchste Spitze am Klavier, in den 33 Veränderungen op. 120 liegt.

Im Gehalt haben wir einen Gedanken, der in der **Marcia funebre** der **Eroica** Platz greifen können. Da ist der Sargdeckel des Themas. Es gilt in 8 Takten das Gerüste bauen, auf dem der Trauergedanke sich entfalte. Der gewandte Klavier-Aal thut's nicht. Verschließen Sie das Bischen Fingerherrlichkeit in der Familienlade auf dem einsamen Hausflur und die Hausthür dazu, denn da kommt der Trauerzug das enge Gäßchen herauf, das in das engste führt.

Ja! diese 8 Takte Leichenstein! Mit dem Anschlagen der

ersten Note (C Moll-Akkord solo) steht der Schüler oder Meister da, der Alltagsmensch oder die künstlerische Seele. Und wie wortkarg! In 8 Takten **ein** forte, ein sforzando, ein piano. So wenig für so viel! Das wird Allegretto überschrieben — ein flüssiger Andante-Schritt (Bd. 2, S. 1, 20).

Der 2. Takt im Thema erweicht (Dominante). Der Gang hinauf (g, a, h, c, d, e) herzsprengender Sehnsucht voll, will gleichsam als **Maggiore** angesprochen sein. Wie Honig ist die Quintole zu träufeln, nicht wie Kommißbrod in den Klavier-Ofen zu schieben.

Der kurze auf die große Note im Thema folgende Werth (Sechszehntheil 1. und 3. Takt) will in den nächsten (Achtel, 2. und 4. Takt) hineingesungen und doch kurz erhalten sein. Er ist der Bewegungskern des thematischen Monogramms.

Wie unglücklich fühlen diese beiden f in der Oktave (4. Takt). Wie sie sich steigern zum Leid der beiden fis in der Oktave (5. Takt). Wie das zur Spitze drängt (6. Takt), um zum Grabe, dem Ausgang, hinabzusinken (7. und 8. Takt). Das letzte c des letzten mit der Ruhe einer Todtenhand hinabzuführenden Takts ist wieder als **Maggiore** (Erlösung) anzusprechen.

Die eng unter einander verstrickten 32 Veränderungen bieten im Ganzen der Reihe ein Ganzes. Da kann nicht geschickt genug aus einer in die andere eingelenkt werden.

Einsam klagend entsteigt dem Grabe des Themas die 1. Variation; mit Vorliebe eine und dieselbe Note verfolgend. Gefühls-, kein Spielreichthum. Nicht klavier-

leichtsinnig sind diese sechsmal hintereinander wiederholten Noten abzutrippeln, gehaltlich zu steigern. Von künstlerisch freier Ueberwältigung spricht die Bezeichnung: **leggiermente.** Die 2. Variation ist die Wiederholung der ersten durch eine andere, durch die linke Hand (gleichsam eine Reprise mit Bruststimme). Die 3. Variation ist Vereinigung beider.

Der 7. Takt im Thema war durch eine Pause im ersten Werth charakterisirt.

Im 7. Takt der 3. Variation schreibt Beethoven eine in beiden Händen konvergirende Quintole, von der die 5. Note allein themapflichtig ist, die 4 andern sind gleichsam redende Pausen.

Variation 4 bis 10 bringen stürmische Handlung. Alles durchwühlt, in Brand gesteckt. Steigend, klimmend, siegend. Immer zu, immer zu! — Auch etwas Klavierherrlichkeit in Doppelgriffen (Veränderung 8) als Vorläuferin des Hummel-Moscheles-Pianoforte.

Variation 11. Wiederholung der zehnten durch eine andere, durch die rechte Hand (Reprise mit Kopfstimme) das umgekehrte Verhältniß der ersten und zweiten.

Variation 12 bis 16. Erlösungsperiode der Idee in 5 **Maggioren** nach einander. Die Alten schrieben eins, wenn's hoch kam, zwei. Anders als in anderen Köpfen gestaltet sich in diesem Kopfe die Welt! Diese Dur-Reihe ist ein Beethoven-Chor im Sinn antiker Tragödie. Variation 12 eröffnet den Reigen. Eine kleine Kantate. Sehr richtig bemerkt Hugo Dingelstädt (siehe op. 27), daß ein Beethoven anders

in Liebe kommt, sich anders dabei nimmt, wie andere Menschen. **L'amor che muove il sol e l'altre stelle**, singt Dante, auch anders wie Andere.

Variation 12 ist das Beethovensche Sehnsuchtsmotiv **che muove il sol e l'altre stelle**, das alles Leid in ewiges Licht taucht. Diesen Herzens-Cantus bezeichnet Beethoven **p. semplice.** In der Reihe behauptet er die Stellung des Liebes- und Sehnsuchtrufes von Variation 3 in op. 120.

Daß Beethoven immer und glühend geliebt hat, steht fest, schreibt Dingelstädt, nirgend aber finden sich Andeutungen, daß er wieder geliebt worden sei. Unter den deutschen Frauen hat es nicht eine gegeben, die dem Manne gewachsen war; alle haben dieses von Genie-Blitzen durchfurchte Antlitz, diesen Riesen-Geist, in seiner rauhen Hülle nicht erkannt, und ohne geliebt zu sein, ist er eingegangen in der ewigen Liebe Schooß. Die deutschen Frauen haben den gefesselten Prometheus vor sich leiden sehen und keine hat die Hand ausgestreckt um ihm die schweren Ketten tragen zu helfen. Da hat er sich zum Ideal geflüchtet und so herrlich gesungen und gedichtet, daß, so lange die Erde steht, man den Beethoven nicht vergessen wird und alle kommenden Geschlechter an seinen Tönen Freude, Erhebung und Trost finden werden.

Variation 13. Verlegung der Oberstimme des Cantus (Variation 12) in die Mittelstimmen (linke Hand) zu einer in der rechten hinzugekommenen Figur.

Er läßt nicht leicht ab. Nach dem Terzenspiel in Variation 14 (ein Klavier-Intermezzo) schwellen ihm nur sehn-

süchtiger die Flügel. Variation 15 wird zu einem der leidenschaftlichsten Züge seines leidenschaftlichen Tongeistes. Diese synkopirten Triolen sind der Klimax des in Variation 12 angestimmten Cantus:

„Ringende Geister und Herzen mit Schwingen!"

Variation 16 letzte Strophe der Dur-Chöre, Wiederholung von Variation 15 in anders, zu unverändertem Baß, figurirter Oberstimme, als hyperbolische Erweiterung der Themagrenze, durch Erweiterungen in der Idee der Variabilität. In der Art der voraufgegangenen Wiederholungen einer Variation durch die andere, hier am prägnantesten. Zum Nachdenken einladend ist die einzige Abweichung im 6. Takt der 16. Variation vom 6. Takt der 15. (Oberstimmen).

Nach der erfrischenden **Maggiore**-Episode (Var. 12—16) braucht Beethoven, wie im Versehen, den von den Alten hergebrachten Pleonasmus: **Minore** für die 17. Variation, später (op. 120) nicht mehr.

Aus dem Köcher der Leiden hat er einen neuen Pfeil gezogen. Auf dies tragische Lamento (17. Variation) auf die in Skalen fluthende 18. Variation von diesen Momenten seiner Veränderungsidee, kommt er zurück auf umständlichere Horoskope der von ihm vorgesehenen, Cramer, Hummel, Moscheles (Variation 12—30).

Variation 19 ist eine Hummelthat, Variation 20, 21 (Wiederholung von Variation 20 durch eine andere, durch die rechte Hand) Variation 29, errathen das Klavierthum der damals (1805) noch nicht geborenen, bedeutsamen Cramerschen

Etüden. Aber ein rechter Beethoven-Schalk ist wiederum Variation 23, wo in der Tiefe das Gerippe der Baßfortschreitung im Thema, sich als ein chromatisches aufdeckt (c, h, b, a, as, g), woran, beim Thema zu denken, nicht Zeit war. Er spielt so Versteckens mit Geistern! Dazu etwas Wellengekräusel an der Oberfläche (Sechszehntheilbegleitung in der Oberstimme). Die Zeitgenossen mit ihren steifen Organistenfingern, nannten das effektlose Spielerei (siehe unten).

Variation 30. Präludirt den Beethoven-Errungenschaften im Kirchenstyle dieser Art in op. 120. Minore sagt's nicht. Das kreucht mit Geisterkrallen heran, dunkelt aus bodenlosen Abgründen empor, lebt und webt in namenloser Wahlverwandtschaft mit dem Trio des Scherzos im großen B Dur-Klavier-Trio (op. 97).

Variation 31 rollt entfernt (pp) den Donner des Ausgangs in der zweiunddreißigsten, welche letzte Variation allein die Themagrenze (von 8 Takten) überschreitend, die Form der Doppelvariation (vergl. op. 109, 111) annimmt. Hier begiebt es sich, daß Quintolen im Baß, zu Septolen in der Oberstimme einschneiden, wie man an den Fäden von Strichregen beobachtet, was die Symmetrie-Heuler um so mehr Zeter schreien ließ, als kein Mozart-Paraplnie bei der Hand war, sie auch, durch dieselbe rhythmische Mixtur im Sturm der Pastoral-Symphonide, aus dem Regen in die Traufe kamen. Durfte Beethoven doch die Quintole im Thema, nicht verloren gehen. Das sind so seine Thema-Paroxismen. Das geht naturwüchsig drauf und dran, in Beethovenscher Steigerung.

Dem Ausführenden ist dabei überlassen (Künstlern überläßt man Alles) wie voll er die Backen nimmt, denn die 32. Variation führt die fluthende Figur aus dem letzten Takt der einunddreißigsten, die sempre pp zu blasen anfing und crescendo endigte, auf Sturmesflügeln weiter, ohne daß ihr mehr als ein piu crescendo nachgerufen wird.

Die Spitze des Wetters liegt im ff des 8. Taktes der 32. Variation. Nach der Einleitung in den voraufgehenden 17 Takten, durch Sturm, entladet sich die Wolke zur letzten (32.) Veränderung, in einem Sextolen-Sabbath.

Eine reizende Thema-Schmeichelei (pp) liegt vom 19. Takt an in der linken Hand. Dreimal nach einander werden die punktirten Werthe im Thema angeschlagen (25.—27; 29.—31. Takt, das verweis't auf op. 109. Ausgangsvariation.

Der Schluß erfolgt zu den in der Tiefe austobenden Mächten; vom 10. Takt vor Ende, zu der in Variation 7 aufgestellten Begleitungsfigur, dann in nachschlagenden Tonblitzen, wie sie in Variation 22 vorgekommen waren. Beethoven beherrscht eben vollständig sein ganzes Arsenal, von der Kanone bis zum letzten Armbrustbolzen. Ihm ist das Ende auch der Anfang, Alles Eins, Eins Alles — die Idee der Variabilität in der Einheit. Das ist das sonderbare Thema (siehe unten Reichardt) in 8 Takten, 32 Variationen und tausenden von Ideen.

Nr. 36 ist nicht sowohl zu spielen*) als kulturhistorisch

*) Franz Liszt schreibt uns: quelle bête de mot que celui

zu verstehen; außerhalb der vier Wände jedes bürgerlich eingepferchten Lebens. Die mechanischen Schwierigkeiten verhalten sich zu denen in op. 120, welches Werk wir bei Nr. 36, wie die Potenz zum Quotienten im Auge behalten, wie der Jüngling zum Mann. Aber dieser Jüngling will sich im Vollgefühl der Jugendkraft, frei nach allen Seiten bewegen. Nicht im Papp-Harnisch einer Musikalien-Leihanstalt, will Nr. 36 nach Hause getragen sein, in Gesellschaft von Strick- und Marktbeutel; als Sternschnuppe auf dem Ocean des Schönen, will so etwas bewundert sein.

Nr. 36 entstand mehre Jahre später als op. 35, welches Werk bereits für einen der höchsten Standpunkte des Veränderungsstyls zweiter Periode, am Klavier, gelten mag. Als Schwerpunkt des Nummer-Katalogs hat Nr. 36 die Bedeutung, welche Ideen Beethovens behaupten, wenn er allein am Klavier ist und nicht an ein Duettinstrument dabei denkt. Nr. 36 ist somit ein wichtiger Abschnitt im Prozeß Beethovenschen Musikdenkens. Daß von keiner Formbrecher-Theorie die Rede ist (wie uns Marx, Beethoven Bd. 1, S. 84 nachsagen wollen), sondern nur von neuen Formen die in neuen Ideen wurzeln, versteht sich bei dem rationellen Geiste Beethovens von selbst. Die Form ist die Erscheinung der Idee. Aeußerliches Erscheinen des Innern. Man hätte

---

de jouer, à moins qu'on ne le prenne dans le cas du jeu des forces de la nature, de la libre effusion des énergies de l'âme. Tief bedeutsame Worte.

uns zutrauen können, das nie anders gefaßt zu haben. Vergl. die für alle Zeiten maßgebenden Anschauungen von Marx aus dem Jahre 1824 bei op. 111.

Archiv.

A. M. Z 1807, S. 94. Beethoven folgt in diesem Werkchen der ältesten, besonders der altdeutschen Weise, Variationen zu schreiben, mehr als der jetzt gebräuchlichen, und namentlich hat Händel Variationen in dieser Gattung (hier sind die 62 über ein und dasselbe kleine Thema gemeint), nur allerdings mit weniger frei und leicht bewegter, aber auch weniger hin- und herflatternder Phantasie ausgearbeitet. Durch diese Prozedur (!) hat Beethoven auch diesem kleinen Produkte einen anziehenden Reiz des Ungewöhnlichen (!) zu geben gewußt. Er nimmt ein kurzes, höchst einfaches Thema, verändert dies mit großem Reichthum harmonischer Kunst und gewaltigem Apparat an Figuren aller zum Theil sehr wunderlicher Art, Variation 32 z. B., wo die linke Hand Quintolen, die rechte Septolen dazu bekömmt! bleibt aber im Ganzen dem ernsten, schwermüthigen Charakter des Themas getreu, so daß man die wechselnden Gegenstände, die diese Variation gegen einander meistens bilden, ansehen und genießen kann, wie eine lange Reihe Bilder dergleichen alte, orientalische Dichter aufstellen, wovon alle denselben Gegenstand, aber von verschiedenen und einander entgegenstehenden Seiten, darstellen. Daß unter diesen 32 Variationen nicht alle von gleichem Werthe seien (wir unterschieden die Klaviergruppe von der Ideengruppe), manche wunderliche Künsteleien (?) und effektlose Spielereien (?) enthalten, wie Variation 9, Variation 23 (die chromatische Obduktion des Themas!), setzt man voraus, wenn man Beethoven ohne Parteilichkeit (köstlich!) kennen gelernt hat, so wie, daß andere dieser Sätzchen und weit mehre, der Erfindung wie Ausführung nach, wahre kleine Meisterstücke darbieten.

Reichardt (Vertraute Briefe. Amsterdam 1810). Wien, Dezember 1808. Mad. Bigot de Morogues (scheint die Belleville-Oury

jener Zeit gewesen zu sein) spielte mit großer Virtuosität die allerschwersten, bizarrsten Variationen von Beethoven über ein sonderbares Thema von 8 Takten (gewiß Nr. 36). Das ganze Konzert bestand aus lauter Musik von Beethoven, der ihr Heiliger zu sein scheint. Beethoven machte in allen Ehren (das verstand sich bei Beethoven von selbst) einer Mad. Bijot (Bigot de Morogues) die Cour und hatte ihr das Auto-Manuscript der F Moll-Sonate (op. 57) versprochen, weil sie dieselbe vom Blatt gelesen hatte, als die Sonate noch nicht gestochen war (jetzt im Besitz des Sohns von Baillot in Paris nebst einem Briefe Beethovens an den Mann der Dame). Mittheilung von Mortier de Fontaine aus Paris (1859).

Auffallend ist die Anschauung von Marx, wenn er (Beethoven, Bd. 1, S. 78) sagt: Es werden nur Spielmotive durchgeführt und förmlich ausgenutzt, daß man bisweilen eher einen tüchtigen Spieler und Klaviermeister als Beethoven für den Verfasser halten sollte. Und weiter (S. 79): Das ganze Werk ist erfüllt von der Energie des selbstgewissen Meisters, der genau weiß, was er will, er trägt überall das Beethovensche Gepräge (wie stimmt das mit der Ansicht von einem tüchtigen Spieler und Klaviermeister als Verfasser?), und gleichwohl nirgends weder im Ganzen noch im Einzelnen ein Zeichen tiefern oder gar idealen Antriebs. Der Meister hat eben prüfen und bewähren wollen, was er dem Spielbegehr des Instruments bieten könne. Aehnliche Arbeiten haben vor ihm Bach und Händel in ihrer Art (die nicht die Beethovens war, weshalb von keiner Aehnlichkeit die Rede sein kann) Bach mit vorherrschender Richtung auf Kanonik, nach ihm Mendelssohn in seinen meisterlich fein gearbeiteten, wenn auch etwas einförmigen (was man nicht Nr. 36 nachsagen wird) Variations sérieuses gegeben, er selber sollte die Aufgabe in höherem Styl später wieder aufnehmen. (Wäre dieser höhere Styl, wäre op. 120 ohne Nr. 36 möglich gewesen?)

37. Fehlt.

38. Die Sehnsucht von Goethe, 4 Melodien für eine Singstimme mit Pianoforte (drei in G Moll $^{4}/_{4}$, $^{6}/_{8}$, eine in

Es Dur $^3/_4$, drei zählen 11, eine 28 Takte. Steiner (Wien) 5 Ausgaben. Auch mit Begleitung der Guitarre (2 Ausgaben). Die 1. und 4. Melodie für Pianoforte und Violoncell oder Violine von Leibrock (Transskriptionen klassischer Lieder und Gesänge, Braunschweig bei Leibrock) für Pianoforte vierhändig (mit Variationen) von Kuhlau.

B. Buchstaben-Katalog.

(Als dritte Abtheilung des Katalogs citirt.)

Kompositionen, die größtentheils zu Lebzeiten Beethovens ohne Opus-Zahl noch Nummer erschienen. Die Quellen für eine chronologische Anordnung unzureichend. —

A. Instrumentalmusik.

a) Trio in einem Satze für Pianoforte, Violine und Violoncell. An meine kleine Freundin, M. B. (Maximiliane Brentano?) zur Aufmunterung im Klavierspielen. Komponirt im Jahre 1812, 126 Takte, $^6/_8$ Allegretto, B Dur, Dunst (Frankfurt), 3 Ausgaben. Anspruchlos reizend, dem Zweck entsprechend, unter geschickten Händen weiter reichend.

b) Rondo für Pianoforte und Violine. G Dur $^6/_8$, 164 Takte, Simrock (Bonn), 3 Ausgaben. Gewiß aus frühester Zeit. Keine Spur von Beethoven. Erschien März, 1808, A. M. Z.

c) Andante für Pianoforte, G Dur (Simrock). Ein **erratum** im Katalog von Whistling, eine Verwechslung mit der Andante Nr. 35, 2. Abtheilung.

d) Leichte Sonate, C Dur $^4/_4$, Leonore von Breuning gewidmet. Dunst (Frankfurt), 2 Ausgaben. Fragment aus dem Nachlaß frühester Zeit. Ohne Interesse. Das Adagio, F Dur enthält die Bemerkung: bis hierher geht das Manuscript, beendigt von F. Ries.

e) zwei leichte Sonatinen für Pianoforte, G und F Dur $^4/_4$, $^2/_4$ jede in 2 Sätzen. Unbedeutende Fragmente aus dem Nachlaß. Böhme (Hamburg), 3 Ausgaben. Die Romanze, $^6/_8$ G Dur, nicht ohne alles Interesse.

f) Drei Sonaten für Pianoforte, Es Dur, F Moll, D Dur, jede in 3 Sätzen. Komponirt im 10. Lebensjahre (1780), erschienen 1783 in Speyers Blumenlese. Von Haslinger als op. 1 dem Erzherzog Rudolph nach Beethovens Tode gewidmet. Der Konservator der Musik-Sammlungen an der Königlichen Bibliothek zu Berlin, Dehn, hat die Güte gehabt, mir folgende Beschreibung der äußerst seltenen ersten Ausgabe zu geben. Der Titel hat eine in Kupfer gestochene Randeinfassung, in welcher im oberen Theile das Wappen des Kölnischen Kurfürsten Maximilian Friedrich gestochen ist. Unmittelbar unter demselben lautet der Titel: Drei Sonaten für's Klavier, dem hochwürdigsten Erzbischofe und Churfürsten Maximilian Friedrich, meinem gnädigsten Herrn gewidmet und verfertigt von Ludwig van Beethoven, alt 11 Jahre. Speyer in Rath Boßlers Verlag, Nr. 21, Preis 1 Fl. 30 Kr. Auf der Rückseite des Titelblattes steht folgende Dedikation: Erhabenster! — Mit meinem vierten Jahre begann die Musik die erste meiner jugendlichen Beschäftigungen zu werden. So frühe mit der holden Muse

bekannt, die meine Seele zu reiner Harmonie stimmte, gewann ich sie, und wie mir's oft wohl däuchte, sie mich wieder lieb. Ich habe nun schon mein 11. Lebensjahr erreicht, und seitdem flüsterte mir oft meine Muse in den Stunden der Weihe zu: Versuch's einmal und schreib Deiner Seele Harmonien nieder! Eilf Jahre dacht' ich und wie würde mir da die Autormiene lassen? — und was würden dazu die Männer in der Kunst wohl sagen? — Fast wurde ich schüchtern; doch meine Muse wollt's — ich gehorchte und schrieb. Und darf ich's nun, Erlauchtester, wohl wagen, die Erstlinge meiner jugendlichen Arbeiten zu Deines Thrones (?) Stufen zu legen? — und darf ich hoffen, daß Du ihnen Deines ermunternden Beifalles milden Vaterblick wohl schenken werdest? O ja, fanden doch von jeher Wissenschaften und Künste in Dir ihren weisen Schützer, großmüthigen Beförderer und aufsprießendes Talent unter Deiner hohen Vaterpflege Gedeihen. Voll dieser ermunternden Zuversicht wage ich es, mit diesen jugendlichen Versuchen mich Dir zu nahen. Nimm sie als ein reines Opfer kindlicher Ehrfurcht auf und sieh mit Huld, Erhabenster! auf sie herab und ihren jungen Verfasser. L. van Beethoven. — Vergl. die Mozartschen Dedikationen, als Mozart acht Jahre alt war, an die Königin von England, Madame Victoire de France, à la Comtesse de Tessé, welche Grimm verfaßte. Wer führte dem Kinde Beethoven die Feder?

Diese Embryonen enthalten nicht einmal Beethoven-Spuren. Marx sagt (Beethoven, S. 10): Die Sonaten stehen auf gleicher Stufe mit den Tonstücken der Sterkel-,

Wanhall=, kurz, der sogenannten „Heiligen=Römischen=Reichs=Komponisten." Dabei sind sie aber so sicher und ebenmäßig gestaltet, wie man von keinem sich selbst überlassenen Knaben, am wenigsten von einem störrigen Feuerkopf, wie Beethoven, erwarten kann. Und der Inhalt? fragen wir. Diesem Kinderspielzeug Beethovens am Klavier, die Opus-Zahl 1, in Verlegerischer Machtvollkommenheit geben (siehe oben), eine Zahl, die von Beethoven bedeutsam einem bis dahin von der Musikliteratur noch nicht erlebten Meisterwerke, zuerkannt worden war, ist nicht die geringste Wiener=Sünde gegen den großen Mann.

g) Rondo für Pianoforte, A Dur $^{2}/_{4}$, Allegretto, Bote und Bock (Berlin). Ohne Interesse.

h) Aufgabe, von L. van Beethoven gedichtet (4 Takte, G Dur $^{4}/_{4}$, Andante auf den Text: O Hoffnung, Du stählst die Herzen, vertreibst die Schmerzen) und ihrem Verfasser gewidmet von seinem Schüler (dem Erzherzog Rudolph), Wien, bei Steiner. Die A. M. Z., 1820, S. 33, beurtheilt die 40 Veränderungen sehr günstig und sagt von der Aufgabe: ein anmuthiges, ganz kleines, höchst anspruchloses Thema.

i) Favorit=Marsch des Kaisers Alexander von Rußland für Pianoforte. Allegretto $^{4}/_{4}$, F Dur, 48 Takte, Cranz, 3 Ausgaben, vierhändig arrangirt. Aus dem Nachlaß. Ein charakterisirter Schnellmarsch. Von Moscheles in Bravour=Variationen für Pianoforte und Orchester behandelt, eine Heldenthat des Klavierrepertoirs der Zwanziger Jahre. Der thematische Katalog von Breitkopf führt den Marsch, ohne Grund,

unter den angeblich von Beethoven herstammenden Kompositionen an.

k) 8 Variationen für Pianoforte: ich hab' ein kleines Hüttchen nur, B Dur 2/4, Dunst in Frankfurt. Ohne Interesse.

l) 9 Variationen für Pianoforte über einen Marsch von Dreßler, C Moll 4/4, **Maestoso.** Komponirt im Alter von 10 Jahren, erschienen 1783, 3 Ausgaben. Der thematische Katalog von Breitkopf nennt Haslinger als Verleger. Existirte die Steinersche, später Haslingersche Handlung im Jahre 1783? — Das Werkchen erschien wohl im Kunst- und Industrie-Comptoir in Wien.

m) Die unter Nr. 27 (2. Abtheilung) bekannten vierhändigen Variationen, welche anfänglich ohne Nr. erschienen.

n) Variationen für Pianoforte zu 4 Händen, A Dur. Ein anonymes Arrangement des Variationensatzes aus der dem Kaiser Alexander von Rußland gewidmeten Sonate für Pianoforte und Violine, op. 30, Nr. 1.

o) Triumph-Marsch aus Tarpeja (Trauerspiel von Christian Kuffner), C Dur, **Maestoso** 4/4, 59 Takte, 2 Theile (kein Trio). Lebhaft und stolz überschrieben (schon diese deutsche Bezeichnung verweist auf die 2. Periode, vergl. op. 90). Ein glänzend effektvoller Satz beginnt in Beethovensch charakterisirten Unisonen (Trompeten, Hörner). Für Pianoforte zwei- und vierhändig von Czerny (Haslinger), A. M. Z., 1813, S. 416, Juni. Ein kriegerischer Marsch, den Beethoven zu der jüngst aufgeführten Tragödie Tarpeja setzte

(mithin höchst wahrscheinlich auch aus dem Jahre 1813. Den Namen des vergessenen Tragödiendichters verdanken wir K. Holz).

p) Die 2. und 3. Ouverture zur Oper Leonore (Fidelio). „Dieser Sonnenaufgang aus dem Meer des Schönen!“ sagt vortrefflich der treffliche Kritiker Alt in der Rigaschen Zeitung. Vergl. op. 72.

q) Die E Dur-Ouverture (Fidelio), siehe op. 72.

r) Triumphmarsch aus König Stephan, siehe op. 117.

s) Drei Duette für Klarinette und Fagott, C Dur, F Dur, B Dur (André in Offenbach). Bestellte Arbeit aus frühester Zeit.

t) **Menuetto cavato per il Pianoforte.** Ein Arrangement der Septett-Menuett für Pianoforte. Der Titel hätte sagen sollen **cavato** (wörtlich: ausgegraben, entlehnt) **dal Setteto, cavato** allein giebt keinen Sinn.

u) Quintett für 2 Violinen, 2 Altos und Violoncell, F Dur, Original. Nie erschienen. Eine Abschrift besitzt der Fürst Nikolai (Borissowitsch) Galitzin in Rußland. Siehe die Veranlassung bei op. 127. Das Werk hat 3 Sätze (keine Menuett) und nur historischen Werth. Es gehört den Beethoven-Anfängen an. Veröffentlicht sollte es deshalb immer werden und ist kaum zu begreifen, daß dieß nicht geschehen, von diesem chronologisch ersten Quintett in Deutschland nie die Rede gewesen ist. Sollte die von Beethoven dem Fürsten Galitzin (Ende des Jahres 1826) zugeschickte Abschrift, das einzige Exemplar gewesen sein? — Es wäre

bei dem geringen Werth, den eine Jugendarbeit im Jahre 1826 in Beethovens Augen haben mußte, möglich, und damit Rußland im Besitz eines Unicum von Beethoven. —

B. Tanzmusik
(zum größten Theil aus dem vorigen Jahrhundert).

Eine kleine Literatur für sich, welche eine Monographie hervorrufen sollte, die bei gehöriger Würdigung des Antheils Beethovens an der fortgeschrittenen Tanzmusik unserer Tage, nicht ohne Interesse wäre. Die einzigen verdienstlichen Ausgaben beschränken sich noch immer auf von Czerny, in 2 Heften (Simrock in Bonn) edirte 14 Walzer und die in 2 Heften von Peters in Leipzig (St. Petersburg bei Bernard, London bei J. J. Ewer) erschienenen 12 **Allemandes** und 6 **Contredanses**. —

Das bei dem verwirrten Zustande der Quellen nicht chronologisch zu ordnende Verzeichniß begreift folgende 13 Sammlungen.

1) 12 deutsche Tänze für 2 Violinen und Baß, für die k. k. Redoute gesetzt und für's Klavier gestochen, Wien und Leipzig 1796. Ursprünglich für 2 Violinen und Baß, Artaria (**Allemandes de la Redoute de Vienne**). Scheinen die ältesten zu sein.

2) 12 **Allemandes**. Die Coda des 12. Walzers mit dem Posthornsolo, ist der Vorläufer der Lanner- und Strauß-Literatur.

3) 12 Menuetten, für den k. k. Redoutensaal in Wien

gesetzt, auch für 2 Violinen und Baß (Artaria, Dez. 1802, A. M. Z.).

4) 6 Menuetten für Pianoforte (Hofmeister in Leipzig, Diabelli in Wien), vierhändig arrangirt (Weinhold in Breslau).

5) 7 ländlerische Tänze in D Dur für Pianoforte (Artaria), 6 Ausgaben.

6) 6 ländlerische Tänze für Pianoforte in D Dur, einer in D Moll (Artaria).

7) 12 Ekossaisen für 2 Violinen und Baß (2 Flöten, 2 Hörner ad libitum) oder für Pianoforte, Januar 1808, A. M. Z., Intelligenzblatt.

8) 6 Allemanden (deutsche oder ländlerische Tänze), für Pianoforte und Violine (Louis Maisch in Wien).

9) 12 Walzer mit Trios für Orchester (arrangirt für 2 Flöten; für 2 Klarinetten, Sieber in Paris), auch für 2 Violinen und Baß (2 Flöten, 2 Hörner ad libitum), für Pianoforte allein bei Peters, Bernard, siehe oben.

10) 6 Walzer mit Coda, für 2 Violinen und Baß, auch unter der Bezeichnung 6 Allemanden, Dez. 1802, A. M. Z. Intelligenzblatt.

11) 2 Menuetten, für Pianoforte zu 4 Händen, identisch mit Nr. 3 b. 2. Abtheilung.

12) 6 **Contredanses** für Pianoforte, siehe oben, auch für 2 Violinen und Baß (Artaria). Der zweite Kontretanz, Es Dur $^2/_4$, 2 Theile mit Reprisen zu 8 Takten, enthält das Motiv, das man im Prometheus, in der **Eroica**, in **op.** 35 wiederfindet, eine welthistorisch gewordene Ekossaise! Es

scheint keinem Zweifel unterworfen, daß wir hier, auf dem Terrain deutsch-gemüthlicher Tanzlust, die erste Anwendung des Motivs haben, daß dieses erst später, auf höheren Stufen des musikalischen Gedankens, Anwendung fand, vergl. op. 35. Von köstlicher Naivetät ist die Fermate auf der Dominante im 4 Takt des 2. Theils. Was dachte sich Beethoven bei einem Stillstand inmitten der Tanzbewegung? — Das **sta viator! heroem calcas** eines Tanzbodens! Hieraus wurden die Friedensgesänge der Welt im Finale der **Eroica**, wo die Völker in **Elisio** Ekossaise tanzen. —

Die älteste Ausgabe führt den Titel: **Six Contredanses pour le Pianoforte par L. van Beethoven Prix 1 fr. à Bonn chez N. Simrock, à Paris, chez H. Simrock, professeur, marchand de musique et d'instruments, rue du Montblanc Nr. 373 Chausée d'Antin, au coin de celle basse du rempart.** Querformat, 7 Seiten. Dieser Nachweis war von Niemandem vor uns (**Beethoven et ses trois styles 1852 II. 211**) gegeben worden; wir erlauben uns denselben als eine kleine, nicht uninteressante Entdeckung in einer Literatur zu bezeichnen, in welcher die Entdeckungen selten sind. Die Pianofortausgabe ist, unserer Meinung nach, das Original, die Ausgabe für 2 Violinen und Baß, das Arrangement. Dafür spricht der in weiten, tonergiebigen Sprüngen behandelte Baß der Klavierstimme in der Schicksalsnummer (Nr. 2) 2. Theil, 4. und folg. Takte vor Schluß, die Wahrscheinlichkeit, daß Beethoven überhaupt der Gedanke am Klavier kam. —

13) Der Schmerzens- und Hoffnungswalzer für Pianoforte. Der Name ist ein später hinzugekommenes Verleger-Phantasiestück. Diese beiden Tanzströme, auf deren Grund das genügsame Leben, der ehrbare Sinn der deutschen gesellschaftlichen Zustände vor 60 Jahren, sich spiegelt, werden in der Sittengeschichte leben. Der 1. Walzer (F Moll, F Dur) ist eine kleine Tanzphantasie; der zweite, Es Dur, der Tanz selbst. Die Modulation des 3. Theils (von Es Dur nach Ces Dur) ist eine auf diesem Terrain damals nicht erlebte tonale Verüppigung, eine frühe Anwendung der Beethovenschen Terzmodulation (ces Unterterz von es). Das Zöpfchen der das ganze Klavier hinuntergehenden Triolenpassage, spricht zu Gunsten des Taktes der damaligen Tänzer. Beethoven braucht im 3. Takt des 1. Theils, den Quartsextakkord mit der Quinte im Baß (b). Auf diesem Dachstübchen seines Geistespalastes furios genug.

„Bemerkung."

Der unter dem Namen Sehnsuchtswalzer bekannte Klaviersatz ist nicht von Beethoven, sondern von Franz Schubert (Nr. 2 der von Diabelli in Wien herausgegebenen Walzer op. 97) Französisch (so in der Fantaisie für Violoncell von Servais über dies Thema): le Désir (!) im Original: Trauer- und Sehnsuchtswalzer, komponirt im Jahre 1816. Alexander Dumas läßt den Beethovenschen (!) Désir (!) E. T. A. Hoffmann, dem Verfasser der Phantasiestücke, von einer guillotinirten Dame, deren Hals durch ein Sammt-

band mit dem Körper zusammenhängt (!) vorspielen, vergl. **la femme au collier de velours.***) Ein ähnliches Schicksal hatte bekanntlich ein Walzer von Reissiger, der in Deutschland **la dernière pensée de Weber** heißt, in Frankreich immer so heißen wird. Alexander Dumas läßt in seinen **Impressions de voyage en Russie**, einen melancholischen Italiäner mit diesem Walzer sich in das Haus des Grafen Kouscheleff-Besborodko hineinspielen, nicht ohne Gefahr für italiänische und andere Nacheiferung, die in Rußland, wo man nicht so Pariserisch konfundirt ist, schlechte Geschäfte machen dürfte. —

C. Vokal-Musik.

a) 6 Gedichte aus Reissigs: Blümchen der Einsamkeit für eine Singstimme mit Pianoforte. Artaria (3 Ausgaben) März 1812 angezeigt. 1) Sehnsucht (die stille Nacht), mit Empfindung, aber nicht zu langsam. 3/4 E Dur, 34 Takte; 2) des Kriegers Abschied (ich zieh' in's Feld). Entschlossen, 4/4 Es Dur, 23 Takte; 3) der Jüngling in der Fremde (der

*) Schindler Biogr. S. 117. Im Sommer 1819 schrieb Beethoven, als er eben mit der Komposition des Credo der D Messe beschäftigt war, einige Parthien Walzer für ein aus 7 Gliedern bestehendes Tanzorchester, das in einem Gasthof aufzuspielen pflegte, die Partitur ist leider verloren gegangen (ja! leider! — die mögen eigens ausgeschaut haben! Daß man sie auffände! — welch' sinnige Aufgabe für einen Komponisten, diese Walzer zu restauriren, wie Freinsheminus den Curtius. Etwa für Klavier allein. Est aliquid dare consilium, sed pluris persequi!) —

Frühling entblühet), etwas lebhaft, doch in einer mäßig geschwinden Bewegung, $^3/_8$ B Dur; 4) an den fernen Geliebten (einst wohnten süße Ruh'), $^6/_8$ G Dur, 9 Takte, enthalten in op. 75; 5) der Zufriedene (zwar schuf das Glück), $^2/_4$ A Dur, 15 Takte, enthalten in op. 75; 6) der Liebende (welch ein wunderbares Leben), D Dur $^6/_8$. In leidenschaftlicher Bewegung 34 Takte. Nr. 2, 3, 6 auch mit Guitarren-Begleitung.

b) 3 Gesänge, vergl. op. 113. 1) An die Geliebte (o daß ich Dir vom stillen Auge) von Stolle, D Dur $^2/_4$, Andantino un poco Agitato, 125 Takte, für eine Singstimme mit Pianoforte oder Guitarre; Leipzig, Ph. Reclam jun. (Das singende Deutschland 1. Bd., Nr. 1.) Von Beethoven in das Stammbuch der Baierischen Hof-Sängerin Regina Lang geschrieben, diesen 1. Entwurf findet man in der Simrockschen Ausgabe. (An die Geliebte, das Geheimniß. So oder so). 2) das Geheimniß von Wessenberg, G Dur, 24 Takte. 3) So oder so von Lappe. Vergl. unten den Buchstaben e.

A. M. Z. 1817, S. 435. Artige kleine Lieder, von denen sich besonders Nr. 1 durch Lieblichkeit und Innigkeit auszeichnet. Daß Beethoven auch bei solchen Kleinigkeiten und in so engem Raume nicht gewöhnlich hinliedelt, erwartet man.

c) Italiänische und deutsche Gesänge (4 Hefte), 1) la partenza (der Abschied), Ecco quel fiero istante (das ist die Schreckensstunde), A Dur, Affettuoso. 2) Trinklied (laßt das Herz uns froh erheben), $^4/_4$ G Dur, entschlossen und feurig. 3) Lied von der Ruhe. 4) An die Hoffnung. 5) Ich

liebe Dich, so wie Du mich, $^{2}/_{4}$ G Dur. 6) Molly's Abschied. 7) Ohne Liebe. 8) Wachtelschlag. 9) Marmotte. 10) Maigesang. 11) Feuerfarbe. 12) **Ecco quel fiero istante** (Wird durch Verwechslung von Nr. 1 getrennt), siehe Nr. 1, 2, 3, 5, 6, 7, 9, 10, 11 bei op. 52 und Nr. 4 und 8 bei Nr. 24 und 32, 2. Abtheilung.

d) Ein- und mehrstimmige Gesänge, mit und ohne Pianoforte, frei nach Shakespeare, Byron, Thomas Moore, zu Kompositionen von Beethoven. Eine nach dem Tode Beethovens versuchte abscheuliche Spekulation.

e) Der glorreiche Augenblick, vergl. op. 136.

f) Lied aus der Ferne (als mir noch die Thräne der Sehnsucht nicht floß), Breitkopf, 4 Ausgaben, $^{6}/_{8}$ B Dur, **Andante vivace**. Mai 1810, Intell.-Bl. A. M. Z. Komponirt im Jahre 1809. Das Autograph, im Besitz des Hrn. **Mortier de fontaine**, trägt von Beethoven's Hand diese Jahreszahl, das Lied steht in derselben, was sehr merkwürdig ist, im $^{3}/_{4}$-Takt. Also auch in einem einfachen Lied Umarbeitungen, Verbesserungen, Stufen, vergl. oben b, wo Beethoven ein Stammbuchliedchen umarbeitet.

g) 2 Lieder von Tiedge, 1) Lebensglück, 2) Abschied.

h) 3 deutsche Lieder, Simrock (Bonn), neue Liebe, neues Leben, siehe op. 75. 2) Opferlied, für eine Singstimme und Pianoforte, E Dur $^{4}/_{4}$, **alla breve**, langsam und feierlich; Text: Die Flamme lodert; siehe op. 75 (denselben Text komponirte Beethoven in op. 121, in derselben Ton- und Taktart, was bedeutsam ist). Wegeler legte dem Opferlied

von Mathisson einen Text für Maurerzwecke unter (das Werk beginnt), mit dem das Lied aber nicht erschienen ist. 3) Der freie Mann, wer ist ein freier Mann? für eine Solostimme und Chor mit Pianoforte, C Dur 4/4, **Moderato.** Auch unter dem Titel: Maurerfragen (was, was ist des Maurers Ziel?), Text von Wegeler, welcher (S. 47) sagt, es sei ein sehr früh komponirtes Lied. Die Texte von Wegeler sind aus dem Jahre 1797.

i) 3 Lieder, 1) Abschied, siehe oben g; 2) an mein Liebchen; Liebe und Wein (Witzendorf in Wien).

k) Sehnsucht nach dem Rhein (Dunst in Frankfurt), der thematische Katalog von Breitkopf bemerkt: Fehlt. Sollte das Lied nicht aufzufinden sein? —

l) Die Klage (mein Glück ist entflohn). Ein Arrangement von Wegeler des Adagio der 1. Sonate op. 2 für eine Singstimme und Pianoforte auf Wegeler's Text; erschien mit Genehmigung Beethovens und wurde irrthümlich für ein von ihm verfaßtes Stück gehalten. Man findet das Arrangement im Buche Wegelers, der hinzusetzt (S. 48) Beethoven wünschte zugleich einen Text zu dem Thema der Variationen in op. 26, den ich ihm jedoch, da er mir selbst nicht genügte, so wenig wie einen andern, je übermachte.

m) 3 Andanten, 1) das Glück der Freundschaft, siehe op. 88, 2) der Verstoßene, 3) der Wunsch.

n) Ruf vom Berge.

o) Der Bardengeist.

p) Als die Geliebte sich trennen wollte. Es Dur $^{4}/_{4}$, 48 Takte.

q) Elegie auf den Tod eines Pudels.

r) **In questa tomba oscura (Arietta) Lento** $^{3}/_{4}$ As Dur, 37 Takte. Text vom Abbé Carpani; von 63 Komponisten, auf Anregung einer vornehmen Dame in Wien in Musik gesetzt. Beethoven ist der dreiundsechszigste. Der Titel lautet: **In questa tomba oscura, Arietta con accomp. di Pianoforte, composta in diverse maniere da molti Autori, e dedicata a S. A. Sig. Principe Giuseppe di Lobkowitz, Vienna pressa T. Mollo.** Diese Ausgabe ist sehr selten, weil die Patronin des Werks dasselbe auf ihre Kosten stechen ließ und die Exemplare vertheilte. Es ist ein Kupferstich mitgegeben, welcher eine Gartenpartie im holländisch-französischen Geschmack darstellt, in dieser, eine in Reifrock und Federschmuck trauernde Gattin auf den Knieen, ein Thränentuch vor die Stirn haltend. Die A. M. Z. 1808, S. 37 erkennt eine Travestie des tragischen Inhalts des Werks, eine Persiflage der **Parure** der **ancienne cour**, deren Costüm im Jahre 1808 bereits antiquirt war.

Von der Komposition Beethovens heißt es sehr düster, trübe und schwermüthig, die Begleitung höchst einfach, der Gesang fast bis zum monotonen Erseufzen, absichtlich zurückgebracht. So im 1. und 3. Theile, gegen welche der zweite der Mittelsatz, auch bei der nöthigen diskreten Ausführung, doch zu sehr abzustechen scheint. Das Ganze des trefflichen Meisters nicht eben unwerth.

Eine, auch schon selten gewordene Ausgabe, in welche nur 18 Komponisten aufgenommen sind, hat Peters in Leipzig veranstaltet (Arietta con. acc. di P. in 18 compositione di diversi maestri). Wir nennen Beethoven, Danzi, Eberl, Himmel, Hoffmann, Kozeluch, Paer, Righini, Rösler, Salieri, Sterkel, Terziani, Weigl, Zeuner (in St. Petersburg), Zingarelli. Die Beethovensche Komposition ist von Bernard in St. Petersburg besonders herausgegeben worden. Der thematische Katalog von Breitkopf übergeht sie ganz.

s) Glück zum neuen Jahr, Canon für Sopran, Alt, Tenor und Baß, Es Dur 3/4, lebhaft. Haslinger.

t) Zärtliche Liebe.

u) Resignation vom Grafen Haugwitz (lisch aus mein Licht), D Dur 3/8. In gehender Bewegung, 49 Takte, vergl. op. 113.

v) Abendlied unterm gestirnten Himmel, von Goeble (wenn die Sonne niedersinket), E Dur 4/4, ziemlich anhaltend (sostenuto?), 81 Takte, vergl. op. 113.

w) Gedenket, Canon für 4 Singstimmen.*)

x) O Tobias (Haslinger?) Canon für 3 Singstimmen.

---

*) Karl Holz war es, der mit Beethoven die Zusammenstellung der deutschen Kunstausdrücke fertigte (vergl. op. 101). Für Canon hatten sie Kreisfluchtstück gewählt (die Presse (Wien) 1858, Nr. 262). Da hier und später nicht der für Canon gefundene deutsche Ausdruck steht, so kann man schließen, daß diese Canons älter als 1817 sind, da op. 101 und der Purismus-Raptus gegen Fremdwörter vom J. 1817 datiren.

y) Kurz ist der Schmerz und ewig ist die Freude, Canon (R. Friese in Leipzig, Zulagen zur neuen Zeitschrift für Musik). Von Beethoven in das Stammbuch des Musikdirektors Naue in Halle geschrieben, mit dem Zusatz: Für Hrn. Naue zum Andenken an L. van Beethoven. Wien den 23. November 1813.

z) Rasch tritt der Tod den Menschen an, es ist ihm keine Frist gegeben, Gesang der Mönche aus Wilhelm Tell von Schiller, für 2 Tenore und Baß, C Moll, ziemlich langsam. Zur Erinnerung an den schnellen, ungeahnten Tod unsers Krumpholz, am 3. Mai 1817.

tz) Das Göttliche edel, Canon für 6 Singstimmen.

a2. Der Gesang der Nachtigall.

b2. Germanias Wiedergeburt, für 4 Singstimmen und Orchester. Identisch mit Nr. 1 (Europa steht), op. 136.

c2. Abschiedsgesang an Wiens Bürger. Komponirt im Jahre 1797.

d2. Kriegslied der Oesterreicher (ein großes deutsches Volk) Allegro marziale, $^4/_4$ G Dur. Komponirt im Jahr 1797. Von Czerny (Rondino, Beethovens Kriegsgesang, Chant de guerre), für Pianoforte zwei- und vierhändig, 11 Seiten, Simrock in Bonn, Cocks in London, Richault in Paris.

e2. Schlußgesänge zu dem patriotischen Singspiele: Die Ehrenpforten (die gute Nachricht), für eine Singstimme und Chor mit Begleitung des Pianoforte, Haslinger (Neuestes Theaterjournal, Nr. 92), D Dur $^4/_4$ (es ist vollbracht).

f2. Andenken von Matthisson (ich denke Dein) für eine

Singstimme und Pianoforte, Breitkopf, 3 Ausgaben, mit Begleitung der Guitarre (Bachmann, Hannover), D Dur 6/8, Allegro (Mai 1820, Intelligenzblatt, A. M. Z.). Nicht zu verwechseln mit: Ich denke Dein, Nr. 27, 2. Abtheilung.

g2. Dreistimmiger Gesang: Aus dunklem Laub. Paez in Berlin.

h2. Es muß sein, ja, ja, ja, heraus mit dem Beutel. Enthalten in Gaßners Zeitschrift für Deutschlands Musikvereine, Bd. 3, Heft 1, S. 133 Müllersche Buchhandlung (Carlsruhe) 1844. Vergleiche das Finale in op. 135.

Anmerkung. Die nicht näher (nach Taktzahl, Tonart, Verleger) angegebenen Gesangstücke, habe ich mir nicht verschaffen können. Sie scheinen unbedeutend zu sein, da weder die A. M. Z. noch irgend ein Beethoven-Schriftsteller, derselben erwähnt und man sie nur in unkritischen, notorische Irrthümer enthaltenden Musikalienhändler-Verzeichnissen (Whistling), ohne weitere Bestimmungen angeführt findet (vergl. g, i, m, n, o, p, q, t, a2, b2, c2, g2, h2). In dem thematischen Katalog von Breitkopf stehen sie gar nicht, und wenn diese größte Musikhandlung eine Gesangpiece als „fehlend“ angiebt (vergl. den Buchstaben k) so wird die Hoffnung aufzugeben sein, die Piecen zu finden, welche derselben nicht einmal dem Namen nach bekannt waren.

C. Der Nachlaß.

(Als vierte Abtheilung des Katalogs citirt.)

a) Beethovens Heimgang, für eine Singstimme mit Pianoforte, nach einer neuesten Komposition und brieflichen Aeußerung des Verewigten. Schott's Söhne (Mainz, Paris, Antwerpen).

Das nach Es Dur transponirte Adagio-Thema in As Dur $^{12}/_{8}$ aus dem Es Dur-Quartett op. 127. Text: Es wand sein Geist sich von des Staubes Banden los, und stieg zum Licht empor, an seines Gottes, an die Vaterbrust. Gewährt wird dort, was Glaub' und Ahnung ihm verhieß, hoch über den Sternen, frei'ste Kraft, und all' sein schmerzlich Sehnen, dort wird's gestillt. Er theilt mit Gott des *Bildens ew'ge Lust*, und reich wie die Natur, belebt sich seine Welt vom Hauch des Tons. Ein ew'ger Lenz lockt Form an Form aus ird'schem Keim, das *reinste Schöne* entzückt das *Geisterreich*. (Der Autorname unbekannt.)

Ein Brief Beethovens an Schott ist mitgegeben (abgedruckt in der Cäcilia, Heft 24, S. 311), hat aber natürlich keine Beziehung auf das nicht durch Beethoven zum Lied gewordene

Adagio (vergl. op. 127 und die Analyse des Adagio-Juwels). Der Brief lautet:

„Baden nächst Wien, den 17. September 1824. Auch das Quartett (op. 127) erhalten Sie sicher bis Hälfte Octobers. Gar zu sehr überhäuft und einer schwachen Gesundheit, muß man schon etwas Geduld mit mir haben. Hier bin ich meiner Gesundheit oder vielmehr meiner Kränklichkeit wegen, doch hat es sich schon gebessert. Apollo und die Musen werden mich noch nicht dem Knochenmanne überliefern lassen, denn noch so Vieles bin ich Ihnen schuldig und muß ich vor meinem Abgang in die elisäischen Felder hinterlassen, was mir der Geist eingiebt und heißt vollenden. Ist es mir doch, als hätte ich kaum einige Noten geschrieben. Ich wünsche Ihnen allen guten Erfolg Ihrer Bemühungen für die Kunst. Sind es diese und die Wissenschaft doch nur, die uns ein höheres Leben andeuten und hoffen lassen."

Die „unterstrichenen" Worte finden sich „buchstäblich" in einem zwei ein halb Jahre später (26. Februar 1827) von Beethoven dem Fürsten Nikolai (Borissowitsch) Galitzin geschriebenen Briefe. Wir haben denselben nach einer uns vom Fürsten mitgetheilten Kopie, in **Beethoven et ses trois styles T. 2, p. 5** abgedruckt. Es entsteht die Frage: „Wie mochte der auch in seinen Briefen immer neue Tondichter, nach zwei ein halb Jahren (einen Monat vor seinem Tode) zwei verschiedenen Personen

zwei ganz gleiche Briefe schreiben?" Die unterstrichenen Worte enthalten die Lebensanschauung des großen Mannes. Die Bürgschaft der Unsterblichkeit findet er in der Kunst, in den Wissenschaften. Da ist wichtig zu wissen, ob er diese, den Menschen in ihm bezeichnende Ansicht, einmal aussprach oder sein ganzes Geistesleben hindurch bewahrte, und auf seinem Todbette besiegelte. Die Originalkorrespondenz Beethovens mit dem Fürsten Galitzin, hatte letzterer Herrn Karl Schwencke anvertraut, der auf einem Landgute als Accompagnateur bei ihm lebte. In Deutschland hat Herr Schwencke die Briefe seiner Zeit vorgezeigt, namentlich dem großen Violinisten Lipinsky (siehe die Erklärung des Sohnes des Fürsten Georg Nikolajewitsch Galitzin, Signale 1858, Nr. 37) was aus H. Schwencke und den Briefen geworden, hat man nicht in Erfahrung bringen können.

Die Identität des Briefes vom 26. Februar 1827 mit dem Heimgang-Brief ist jedenfalls auffallend. Um sich nach zwei und ein halb Jahren buchstäblich zu wiederholen, mußte Beethoven eine Kopie des Briefes an Schott zurückbehalten und für den Fürsten abgeschrieben haben. Ist dies in seinem Geist? Ist dies bei der Unordnung in seinen Papieren anzunehmen? Einen Ausgang findet man bei der Annahme: der Fürst habe aus irgend einem Grunde den von Schott dem Heimgang mitgegebenen Brief einmal kopirt, diese Kopie zu Kopien der an ihn selbst gerichteten Briefe gelegt und nun bona fide konfundirt. Er hat uns selbst keine Aufklärung geben können; er schreibt uns: J'avais copié pour

Ch. Schwencke ces fragments (warum fragments?) de lettres de Beethoven, Schwencke a préferé m'emporter les originaux. Vergl. op. 127.

Die A. M. Z. 1828, S. 284 sagt über das Arrangement des Heimgangs: Wenn sich auch die Verschmelzung der Töne auf Bogeninstrumenten zarter bilden läßt als auf dem Piano, so wird der Gesang bei gutem Vortrage durch den Reiz der Stimme gehoben, auch in dieser Gestalt eine eigene Wirkung hervorbringen.

b) An Sie (o Du! nach der sich alle meine Wünsche lenken), 4/4 As Dur, für eine Singstimme und Pianoforte. Schlesinger (Berlin) Bachmann (Hannover) führt auch den Titel: Nachruf (mit Piano oder Guitarre bei Nagel in Hannover). Unter der Benennung: An Auguste, war derselbe Text von C. Dames komponirt worden, was keinen Grund abgab an der Authentizität des Beethovenschen Liedes zu zweifeln, wie der thematische Katalog von Breitkopf thut, in dem er dasselbe (S. 153) in die Reihe der apokryphen Kompositionen stellt.

c) 2 Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte, Diabelli (nach dem Originalmanuscript, wie bemerkt ist). 1) Seufzer eines Ungeliebten von G. A. Bürger, Moderato 4/4 C Moll, Andantino 3/4 Es Dur, Allegretto 2/4 C Dur, im Ganzen 182 Takte.

Das Allegretto ist das Motiv des Chorsatzes aus der Phantasie für Pianoforte, Orchester und Chor (op. 80) und gewiß älter als diese Prophetin der Chorsymphonie (vergl.

op. 82, 125) in welche letztere ein Anklang des Motivs übergegangen ist. Das Lied hat traditionelle (zopfige) Wendungen; das Phantasiemotiv nicht, und was wird erst aus demselben in der 9. Symphonie! — Ueber diese Metamorphosen eines an sich unbedeutenden Themas, das ein läppischer Text in's Leben gerufen hatte (wüßt' ich, daß Du mich lieb und werth ein Bischen (!) hieltest) schriebe man eine Monographie. Da die Phantasie bereits 1808 von Beethoven öffentlich vorgetragen wurde, so ist deren Embryo, das Lied, in's vorige Jahrhundert zu setzen. Wir zuerst wiesen die bescheidene Liedquelle des welthistorisch gewordenen Themas nach (Beethoven et ses trois styles) welches Buch im März 1852 in St. Petersburg ausgegeben wurde. Das erste Exemplar des thematischen Katalogs von Breitkopf, das den Nachweis enthält (S. 148) traf im Mai 1852 in St. Petersburg ein. Wir hatten die Entdeckung 2 Jahre früher gemacht und sie ist richtiger als der Nachweis eines Eroica-Motivs in einer Ekossaise, den wir uns gleichfalls vindiziren, vergl. B. Tanzmusik 3. Abtheilung.

2. die laute Klage, von Herder, Andante sostenuto $^6/_8$, C Moll, 32 Takte (Turteltaube, Du klagest so laut).

d) Die Ehre Gottes in der Natur, für 4 Männerstimmen und Orchester, C Dur. Effektvolles Arrangement eines der geistlichen Lieder von Gellert in op. 32, von B. Damcke.

e) Europa steht. Der erste Satz aus dem glorreichen Augenblick (op. 136).

f) Gedenke mein, ich denke Dein. Lied für eine Sing-

stimme mit Pianoforte, **Andante con moto**, Es Dur, 18 Takte. Erschien 1832 (Haslinger) dem Styl nach, aus der großen Zeit des Liederkreises (op. 98).

g) Empfindungen bei Lydiens Untreue, für eine Singstimme mit Pianoforte, **Agitato** $^4/_4$, Es Dur, 45 Takte. Simrock (Bonn). Komponirt im Jahre 1806. Der Text ist eine Uebersetzung aus der Oper von Solié: **Le secret.** Von Wegeler, bei Gelegenheit der Einweihung des Bonner Denkmals 1845, veröffentlicht.

h) **Equali.** Zwei für 4 Posaunen, von Beethoven im Jahre 1812 gedichtete Sätze, für Thürmer (Raths-Musik). Andante, C Moll, 50 Takte, **Poco sostenuto**, As Dur, 16 Takte. Von Seyfried als Trauergesang bei dem Leichenbegängniß Beethovens (29. März 1827) für Männerchor (**a capella**) auf den Text des **Miserere** arrangirt (1. **Miserere**, 2. **Amplius**). In dieser Gestalt (Trauergesang bei Beethovens Leichenbegängniß, vierstimmiger Männerchor mit 4 Posaunen oder Pianoforte **ad libitum**) bei Haslinger, mit einer interessanten Relation des Leichenkondukts erschienen.

Ueber **Equali**, als musikalisch technischen Ausdruck, findet sich kein Nachweis. Das Wort ist offenbar aus dem lateinischen **aequalis** corrumpirt, im Plural **aequales** (**aequalia**), italiänisch **uguali**. **Aequalis** heißt gleich, einerlei Gestalt oder Beschaffenheit, auch gleichmäßig, proportionirt (so im Suetonius: **ceteris membris aequalis.**) **Equali** sagt soviel als: für gleiche (männliche) nicht gemischte Stimmen (weibliche und männliche) wie man **Missa aequalum** oder aber

variarum vocum sagt. Daß Beethoven an Thürmer dachte, darf nicht Wunder nehmen. Die Raths-Musik, wie man einmal die Stadtstimme, die viva vox urbis, nannte, ist vor dem Eisenbahngerassel unserer Tage verstummt, und zu dem letzten Thürmer stieg der Bratschist Fidelius die 300 Stufen Rathsthurm empor (vergl. Weisflog's Phantasiestücke bei op. 2). Es war einmal anders in deutschen Städten und Alles symbolisch! So erzählt Masius in seinen herrlichen Naturstudien: „Die Thürmer waren angewiesen, den nahenden Frühlingsherold (den Storch) auszublasen, wofür ihnen ein Ehrentrunk aus dem Rathskeller verabreicht wurde.“

Der feierlich geweihte Ausdruck der Equali läßt uns einen Weihnachtsgruß erkennen. Ob sie für Wien, etwa für den Stephansthurm geschrieben wurden? — Wahrscheinlicher für Linz, wo der Bruder wohnte, bei dem Beethoven um diese Zeit (1812) an der 8. Symphonie arbeitete (siehe das Jahr 1812, Anhang I).

i) Allegretto für Orchester (Tempo di Minuetto quasi Allegretto), Es Dur 3/4 (Artaria). Vom Verleger, Beethovens Freunde, Hr. Karl Holz gewidmet (vergl. op. 127). Aus ältester Zeit. Beginnt mit einem Appell (Trompeten, Pauken, solo) im Roccoco-Styl der Gattung. Und diesen Satz hat Fétis für ein Fragment der 10. Symphonie gehalten! Französische Conservatoire-Kritik! (Biographie des musiciens art. Beethoven).

k) Drei Original-Quartette für Pianoforte, Violine, Alto

und Violoncell). Artaria. Es Dur, D Dur, C Dur. Arrangirt für Pianoforte, vierhändig (Artaria).

Ries, S. 125. Von der Aechtheit der 3 Klavier-Quartette, welche nach Beethovens Tode bei Artaria herauskamen, kann ich mich schlechterdings nicht überzeugen (!).

Einer der ersten Versuche Beethovens. Man darf annehmen, daß die Klavierquartette, welche weit hinter op. 1 zurückstehen, beträchtlich älter als op. 1 sind, daß diese Quartette (paßt anders der Name) etwa um das Jahr 1792, wahrscheinlich früher entstanden. Daß dieselben älter als op. 2 sind, wlche schon so hochstehende Solosonaten im Jahr 1796 erschienen, folgt daraus, daß das Adagio ($^3/_4$ F Dur, 51 Takte) des 3. Quartetts (C Dur) mit dem Adagio in F Dur der 1. Sonate (F Moll) in op. 2, identisch ist, in der Sonate auch, in der Moll-Episode, weiter ausgeführt ist. Ein abermaliger Beweis der stufenweisen Entwicklung Beethovens. Vergl. die Reihe von Kassationen, welche dem Septett voraufgingen, die Sextette op. 71, op. 81, das Oktett (siehe unten m) die Trios op. 3, op. 8, das Trio für Flöte op. 25, op. 87, worauf noch nicht aufmerksam gemacht worden (vergl. unten n). Ebenso findet man im 37. Takt des 1. Satzes des 3. Quartetts (C Dur) ein Thema, das im 27. Takt des 1. Satzes der 3. Sonate (C Dur) in op. 2 vorkommt. Wir setzen die Quartette in die Zeit der aus dem Nachlaß erschienenen Klaviertrios, siehe unten den Buchstaben o.

Eine Beethoven-Spur liegt im Allegro con spirito, $^3/_4$

Es Moll des 1. Quartetts. Alle 3 sind in 3 Sätzen (ohne Minuett oder Scherzo) wie die beiden Mozartschen Klavierquartette, denen sie so unendlich nachstehen.

l) Rondo für Pianoforte und Orchester, $^6/_8$ B Dur (Diabelli) zwei- und vierhändig; für Pianoforte, 2 Violinen, Alt und Violoncell. Gewiß aus frühester Zeit und ohne Interesse.

m) Großes Oktett für 2 Klarinetten, 2 Hoboen, 2 Hörner, 2 Fagotte. Es Dur (Artaria). Das Original, das Streichquintett op. 4, welches letztere Beethoven aus dem Oktett arrangirte, eine Umarbeitung, die kein ihr ebenbürtiges Beispiel in der Gesammtliteratur hat (siehe op. 4). Hiernach ist der themathische Katalog von Breitkopf zu berichtigen, der das Oktett als ein Arrangement von op. 4, unter der opus-Zahl 103 angiebt. Schindler schreibt uns: Diese Metamorphose (des Oktetts zum Quintett, die Identität hatten wir zuerst [vergl. oben c] in **Beethoven et ses trois styles** nachgewiesen) halte ich für eins der größten Meisterstücke, größer noch als das mit den beiden Leonoren-Ouvertüren. Das Werk ist älter als op. 4 und etwa aus dem Jahre 1794.

n) Rondino für achtstimmige Harmonie (2 Hoboen, 2 Klarinetten, 2 Hörner, 2 Fagotte). Andante, $^2/_4$ Es Dur, Diabelli. Von Czerny zwei- und vierhändig. Ein Zeitgenosse des Oktetts (m), wahrscheinlich jedoch noch älter, weil das Werkchen offenbar ein liegen gebliebener Torso, kein Ganzes ist. Siehe oben, k.

o) 2 Trios für Pianoforte, Violine und Violoncell, B Dur, Es Dur, Dunst (Frankfurt). Ries bezeugt in dieser Ausgabe

(es giebt im Ganzen 4) die Authentizität, welche eben so wohl aus innerlichen Gründen keinen Zweifel leidet. Komponirt im Alter von 16 Jahren (1786).

Schindler, S. 21. Ich erinnere mich sehr wohl, von Beethoven gehört zu haben, daß zu seinen, in jene Zeit (1785) fallenden höchsten Versuchen in der freien Schreibart, das Trio für Pianoforte, Violine nnd Violoncell gehört, das als **oeuvre posthume** bei Dunst in Frankfurt zuerst erschien (1836), dessen 2. Satz (Scherzo, $^3/_4$ Es Dur) als Embryo aller Beethovenschen Scherzos betrachtet werden kann. Der 3. Satz (Rondo, $^6/_8$ Es Dur, Allegretto) gehört der Idee und Form nach Mozart an, ein Beweis, wie früh Beethoven sich mit diesem seinen Abgott (?) vertraut gemacht hat.

Das Ur-Scherzo erkannten wir im Trio Nr. 1, op. 1 (Bd. 2, S. 118). Das Scherzo in Frage hat Mozartische Menuett-Anwandlungen, es mag indeß immer für ein Beethoven-Scherzo-Stäubchen gelten. Weder Schindler noch der thematische Katalog von Breitkopf erwähnen des Trios in B Dur. Beide Trios sind in 3 Sätzen (wie die Klavier-Quartette, Buchstabe k). Daß das erste statt eines Mittelsatzes langsamer Bewegung, ein Scherzo hat, giebt demselben etwas Fragmentarisches. Ein Mittelsatz langsamer Bewegung mag in der Absicht gelegen haben, das Werkchen aber liegen geblieben sein.

p) Militairmarsch für Pianoforte, **Marcia con brio**, D Dur $^4/_4$, mit Trio in B Dur (b, untere Terz von d), Witzendorf

(Wien), vierhändig arrangirt bei demselben; 2. Ausgabe (Cappi und Czerny.)

Einer der feurigsten und schönsten Marsch-Sätze der Gesammtliteratur, im Styl der 2. Periode. Viel zu wenig bekannt. In dem vierhändigen Arrangement, ein rechtes Pracht- und Glanzstück am Pianoforte. Sollte für Orchester gesetzt werden.

q) Trauerklänge am Beethovens Grabe. Männerchor nach einer Choralmelodie (Poco Adagio, 4/4 D Dur). Der einzige Satz a capella von Beethoven; für die Beerdigung Beethovens, den 29. März 1827, von Seyfried, dem Text von Grillparzer (Du, dem nie im Leben Ruhstatt ward, und Heerd und Haus) angepaßt.

r) Dernière pensée de Beethoven (pour Piano), Poco vivace, B Dur, 39 Takte. Mit einem Portrait Beethovens (en pied), Schlesinger (Berlin). Interessant, weil sich in wenigen Takten das Charakteristische der 3. Stylperiode „in nuce“ nachweisen läßt.

s) Irish songs — Irländische Lieder. Artaria. Vom Verleger dem großen Violin-Virtuosen Vieuxtemps gewidmet. Wahrscheinlich aus der Zeit der Schottischen Lieder op. 108.

t) Kühl, nicht lau. Kanon auf Friedrich Kuhlau (der Flötenheld der Zeit, daher das Kühl). Vergl. die von Seyfried herausgegebenen „Studien“ 2. Ausgabe, Anhang, S. 22.

Humorist 1837, Nr. 83 (Auszug). Beethoven war ein Idol für Kuhlau, der nach Wien reiste, um sich durch des

Meisters Anblick zu begeistern. Beethoven hatte sich in Folge der Taubheit in die Umgegend Wiens zurückgezogen, um mit Niemand in Berührung zu kommen. Kuhlau that alle möglichen Schritte ohne Erfolg, mißmuthig irrte unser betrübter Flötist in der Nähe umher. Einmal schöpfte Beethoven gerade am Fenster freie Luft. Kuhlau grüßt und bittet um Einlaß. Beethoven antwortet mit verneinender Kopfbewegung und einem ausdrucksvollen abwehrenden Zeichen der Hand. Kuhlau fällt auf die Knie, hebt die gefaltenen Hände flehend zu Beethoven empor, der endlich den Eintritt mit den Worten gestattet: Nun, es sei, kommen Sie nur! War die erste Kälte überwunden, so war Niemand liebenswürdiger, offener und gutmüthiger. Kuhlau schrieb in seiner Begeisterung einen Kanon zu Beethovens Lobe nieder, Beethoven antwortete mit einem anderen (es war nicht das: Kühl, nicht lau. Beethoven hatte auch trefflichen Wein dargeboten. Der Flötist wandert entzückt nach Wien zurück. Anderen Morgens gedenkt Beethoven des Abentheuers. Er hat einen Kanon, durch einen Kanon herausgefordert, in fremden Händen gelassen! Wie mochte der lauten? Ist er im Dunst des Weins empfangen, nicht seiner unwürdig? Beethoven setzt sich an's Klavier, schreibt ein, zwei Stunden, steckt verdrießlich das Geschriebene in die Tasche und wandert nach Wien, zu Kuhlau. Gestern, theuerster Bruder (!) spricht er, habt Ihr mich mit dem vollen Feuer Eurer Artillerie bombardirt, ich hab' Euch da mit einem Kanon erwiedert, der von sehr schlechtem Kaliber sein muß, denn er ist eine musikalische Ausschweifung, hervorgebracht durch ein Uebermaaß von

Tafelfreuden (!). Ich habe dafür heute früh einen andern Kanon (nicht das kühl, nicht lau, der ein Dolchstoß für Kuhlau gewesen wäre und bei anderer Gelegenheit entstand) geschrieben, den Ihr mir für den gestrigen austauscht, nicht wahr? — Ich behalte beide, entgegnete Kuhlau, den 2. Kanon ergreifend; der 1. ist freier Erguß, hat mehr Feuer, Begeisterung als der 2. „Nun, nun," sagte Beethoven, „Ihr werdet einsehen, daß ich mich jetzt schon ein wenig benebeln muß, um noch gute Musik zu machen. Euer Kanon ist übrigens ganz allerliebst und wenigstens eben so viel werth, als meine beiden."

Die letzten Worte (für die Kuhlau wohl selbst die Quelle war) sind bezeichnender, als es auf den ersten Blick scheint. Ein Geistesprodukt zeigt entweder den Stempel des Persönlichen, oder geht in einem Unpersönlichen auf. Es wäre dem größten Musikkenner unmöglich, in einem Kanon Haydn, Mozart oder Beethoven zu erkennen, da doch die Persönlichkeit dieser Meister keinen Zweifel leidet. Ein Kanon kann mehr oder oder weniger Werth haben, eine Persönlichkeit hat er nicht. Dieses Moment unterscheidet ein Kunststück, das von Kuhlau (!) wie von Beethoven, ja besser von Kuhlau (!) als von Beethoven (!) gemacht werden kann, vom Kunstwerk, wie es das Genie gebiert. Hier liegt einer der Knotenpunkte für die Beurtheilung musikalischer „Dichtung"

u) Kanon (dem Herrn M. Schlesinger, Wien, d. 26. September 1825). **Si non per portas per muros**), veröffentlicht durch Marx (Beethoven, Anhang).

v) Kanon: lieber Mälzel (siehe die 8. Symphonie op. 93).

w) Studien im Generalbaß, Kontrapunkt und in der Kompositionslehre, herausgegeben von J. Ritter von Seyfried; 2. Ausgabe von Edgar Mansfeldt-Pierson, übersetzt und mit Anmerkungen versehen von **Fétis père** (!) Apokryph, was Fétis nicht wußte, Derkum nachgewiesen hat (Rheinische M. Z. 1851, Nr. 72). Eine Zusammenstoppelung aus, seit 1725 gedruckten Lehrbüchern, die Bemerkungen zu dem Lehrtext zeugen von Beethovens Geist, seinem Witz und Humor; bei welcher Gelegenheit sie gemacht wurden, ist nicht zu bestimmen; in keinem Fall um veröffentlicht zu werden. Es scheinen die Schülerhefte Beethovens gewesen zu sein, die ein nicht zu billigender Spekulationsgeist zu einem Lehrbuche (!) erheben wollen.

x) Die von Schindler veröffentlichten (Repertorium für Musik von Hirschbach 1844, Heft 1) Skizzen der 10. Symphonie und Bach-Ouverture (die Originale auf der königlichen Bibliothek zu Berlin). Von der Ouverture auf den Namen B a c h besitzt man das Motiv (b, a, c, h [Bach], 2$^1/_4$ Takt) und 15 Takte Skizze, Tonart B Dur; den welthistorischen Verlust der 10. Symphonie überleben: 24 Takte Scherzo (Presto $^3/_4$, C Moll), 7 Takte Trio vom Scherzo C Dur $^4/_4$, in halben Noten (Cyklopensteinen), beide Fragmente Unermeßliches in Aussicht stellend; 9 Takte Finale des 1. Stücks überschrieben, $^6/_8$ Es Dur, 5 Takte Andante $^2/_4$ As Dur; Alles e i n e Reihe Oberstimme. Aus dem Scherzo-Torso ist am meisten zu ersehen. Hier schleichen Mittelstimmen (18.—21. Takt) in die eine Zeile (weil gerade Platz war). Am deutlichsten sagen die Quadern im Trio, welch' ein Koloß hier

im Werden war. Man versichert, daß die Steinbrüche, denen die Pyramiden entnommen wurden, in den Spuren, die diese Bauten in ihnen hinterließen, die Seele des Wanderers mit nicht geringerem Staunen erfüllen, als die Werke selbst. Daß **Fétis père**, als guter Franzose, diese Skizzen ignorirte, ist in der Ordnung; daß er (siehe oben den Buchstaben i) die Menuett (!) der **Zehnten** Symphonie in einem Flickchen Beethoven-Windeln entdeckte, wird lustig genug bleiben. Beethoven (schreibt uns K. Holz) spielte die 10. Symphonie vollständig am Klavier, sie lag auch in allen Theilen in Skizzen vor, „aber für Niemanden außer ihm zu entziffern". Wie nahe war da die Geschichte menschlicher Gedankenherrlichkeit, dem Erwerb neuer Errungenschaft! Die Fragmente stellen die Tonalität Es Dur fest — eine Apotheose der **Eroica** in einem Weltgedicht nach dem Personengedicht.

Zu dem Bruchstück der Bach-Ouverture macht Beethoven im Skizzenbuch die Bemerkung: „Diese Ouverture mit der neuen (10.) Symphonie; so haben wir eine Akademie im Kärnthnerthor." Beide Werke mochte Beethoven somit vollständig in sich herumtragen. Welch' ein Verlust! — Ganz ohne Grund sagt Marx (Beethoven), die Skizzen zur 10. Symphonie schienen ihm für den Abschluß mit der neunten mehr zu beweisen (?) als wäre von einer zehnten noch gar nicht die Rede gewesen. — Vergl. op. 125, Ende. Die Skizzen datiren aus den Sommermonaten 1824 (Mittheilung von Schindler). Da mag doch die Dichtung der 3 Galitzinschen Quartette, das Aufschreiben von

Symphonie und Ouverture verhindert haben. Aber diese Quartette —! Wer entschiede was mehr, was weniger gewesen wäre im **„Gottesmauerwerk?"** — **Narrat et musica Deum!** —

Register.

Messen (2) op. 86, 123.

Oratorien (1) op. 85.

Opern (1) op. 72.

Melodramen (3) op. 84 (Egmont), 114 (Die Ruinen von Athen), 117 (König Stephan).

Ballette (1) op. 43 (Prometheus).

Kantaten (2) op. 112 (Meeresstille und glückliche Fahrt), 136 (Der glorreiche Augenblick).

Symphonien (9) op. 21, 36, 55, 60, 67, 68, 92, 93, 125.

Ouvertüren (12) op. 43 (Prometheus), 62 (Coriolan), 72 (die letzten 4 der Oper, wovon 3 in C Dur über dasselbe Motiv Varianten unter sich sind; die 4. in E Dur), 84 (Egmont), 113 (Ruinen von Athen), 115 (Festouvertüre), 117 (König Stephan), 124 (Die Doppel-Fugato-Ouvertüre), 138 (Die 1. Ouvertüre der Oper).

Orchester-Piècen (4) op. 91 (Wellingtons Sieg),

o. 3. Abth. (Tarpeja-Marsch), r. (Triumph-Marsch aus König Stephan), i. 4. Abth. (Tempo di Minuetto).

Pianoforte und Orchester. Op. 15, 19, 37, 58, 73 (5 Konzerte), l. 4. Abth. (Rondo), op. 56 (Konzert für Pianoforte, Violine und Violoncell), op. 80 (Phantasie für Pianoforte, Orchester und Chor).

Pianoforte und Blasinstrumente. Op. 11 (Trio mit Klarinette), op. 16 (Quintett), 17 (Hornsonate), 105, 107 (Variationen mit Flöte).

Pianoforte und Bogeninstrumente.

a. 3 Quartette (k. 4. Abth.), 9 Trios, 2 Reihen Trio-Variationen: op. 1 (3 Trios), op. 70 (2 Trios), op. 97 (B Dur-Trio), a. 3. Abth. (Trio), o. 4. Abth. (2 Trios), op. 44 (Trio-Variationen), op. 121 (Trio-Variationen).

b. 10 Sonaten, 1 Rondo, 1 Reihe Variationen für Pianoforte und Violine: op. 12 (die 3 Salieri-Sonaten), 23, 24 (die Fries-Sonaten), 30 (die 3 Alexander-Sonaten), 47 (die Kreutzer-Sonate), 96 (die Erzherzog-Doppelsonate), 6. 3. Abth. (Rondo) Nr. 1, 2 Abth. (Var. se vuol ballare).

c. 5 Sonaten, 3 Reihen Variationen für Pianoforte und Violoncell, op. 5 (die 2 Duport-Sonaten), 69 (die Gleichenstein-Sonaten), 102 (die 2 Erdödy-Sonaten) Nr. 5b, 2. Abtheil.

(Var. Thema von Händel), Nr. 6 (Var. Zauberflöte), Nr. 10b. (Var. Zauberflöte).

Pianoforte allein.

a. 38 Sonaten: op. 2 (3), 7, 10 (3), 13, 14 (2), 22, 26, 27 (2), 28, 31 (3), 49 (2), 53, 54, 57, 78, 79, 81, 90, 101, 106, 109, 110, 111, d, e, f, 3. Abth. (6.)

b. Phantasie op. 77.

c. 21 Reihen Variationen (nur 4 Original-Themas op. 34, 35, 76, 120), Nr. 1b, 2a, 3a, 4, 5a, 7, 8, 9, 10a, 11, 12, 13, 25, 26, 36, 2 Abth., k, l, 3. Abth.

d. Bagatellen, Rondos, Präludien (16 Pièces): op. 33 (7 bagatelles), 39 (Präludien), 89 (Polonaise, der Kaiserin Elisabeth von Rußland gewidmet), 112 (12 bagatelles), 126 (6 bagatelles), 129 (Rondo capricioso), Nr. 1c, 2b, 28, 29, 35 (Andante) c, g, i (Favoritmarsch des Kaisers Alexander von Rußland) 3. Abth.; p. 4. Abth. (Militairmarsch); r. 4. Abth. (dernière pensée).

e. Zu 4 Händen op. 6 (kl. Sonate), op. 45 (3 Märsche), op. 87 (Waldstein-Variationen), Nr. 27, 2. Abth. (Var. Original-Thema: Ich denke Dein).

Tanz-Musik. 13 Reihen (für Pianoforte; für Orchesterinstrumente), Sektion B. 3. Abth.

Blasinstrumente allein.

Oktett (2 Kl., 2 Hob., 2 Fag., 2 Horn), Rondino (2 Hob., 2 Kl., 2 Fag., 2 Horn) m, n, 4. Abth.

Sextett (2 Kl., 2 Fag., 2 Horn) op. 71.

Trio (2 Hob., Engl. Horn) op. 87.

Duos (Klar., Fag.) s, 3. Abth.

Equali (4 Posaunen) h, 4. Abth.

Prinzipale Violine und Orchester. Op. 61 (Konzert), op. 40, 50 (2 Romanzen).

Bogen- und Blasinstrumente. Op. 20 (Septett), op. 81b. (Sextett).

Bogeninstrumente allein.

a. 4 Trios: op. 3, op. 9 (3).

b. 16 Quartette; 1 Quartettfuge: op. 18 (6 Quartette), 59 (3), 74, 95, 127, 130, 131, 132, 135, die Fuge zu op. 130 unter der opus-Zahl 133.

c. 2 Quintette, 1 Quintettfuge: op. 4, 29, 137. (Siehe ein drittes, nie erschienenes Original-Quintett (Rußland) bei dem Buchstaben u, 3. Abtheilung.)

Beethoven-Arrangements für Bogeninstrumente. Das Septett (op. 20) als Quintett (ohne opus-Zahl). Das Pianofort-Trio Nr. 3, op. 1 als Quintett unter der opus-Zahl 104.

Beethoven-Arrangements für Pianoforte, ein oder mehrere Bogen- oder Blasinstru-

mente. Die Prometheus-Musik (op. 43) für Pianoforte allein.

Die 2. Symphonie für Pianoforte, Violine und Violoncell.

Die 3. Symphonie (Eroica) für Pianoforte, Flöte und Violoncell; dieses 1807 im November (J. Bl. A. M. Z.) im Breitkopfschen Verlag angezeigte Arrangement wurde wenigstens gewiß von Beethoven gut geheißen. Dies folgt aus den freundlichen Beziehungen des Verlegers zu Beethoven, aus dem Werth, den dieser auf die Eroica legen mußte, vielleicht aus dem, wie im Original, italiänischen Titel (das einzige Beispiel in den Symphonien). Daß Beethoven zu dem Arrangement (aggiustata) nicht seinen Namen hergab, ist in der Ordnung. Vergl. Ries, S. 94. (Viele Sachen wurden von mir (Ries) arrangirt, von Beethoven durchgesehen und dann von seinem Bruder Caspar unter Beethovens Namen verkauft.)

Das Septett (op. 20) für Pianoforte, Klarinette und Violoncell unter der opus-Zahl 38.

Die Trio-Serenade op. 25 für Pianoforte und Flöte oder Violine, unter der opus-Zahl 41.

Die Trio-Serenade op. 8 für Pianoforte und Bratsche unter der opus-Zahl 42.

Das Pianofort-Quintett mit Blasinstrumenten

(op. 16) unter derselben opus-Zahl als Pianofort-Quartett mit Streichinstrumenten.

Das Violin-Konzert (op. 61) unter derselben opus-Zahl als 6. Pianofort-Konzert (was oft übersehen worden; nicht von Ries, S. 94). —

Vokal-Musik.

a. Mit Orchester: op. 48 (**Aria, ah! perfido**), 116 Terzett, (**tremati empi**), 121 (Opferlied).

b. Mit 2 Violinen, Alt, Violoncell: op. 118 (Elegischer Gesang für 4 Stimmen).

c. Mit Harmonie (2 Klar., 2 Fag., 2 Horn) op. 122 (Bundeslied.)

d. Mit Pianoforte, Violine und Violoncell op. 108 (25 Schottische Lieder mit Chor).

e. Mit Pianoforte allein (112 Pièçen) op. 32 (6 geistliche Lieder), 46 (Adelaide), 52 (8 Lieder), 75 (6), 82 (5), 83 (3), 88, 94 (An die Hoffnung), 98 (An die ferne Geliebte, Liederkreis), 99, 100, 113 (4 Lieder), 128, Nr. 24, 2. Abth. (Wachtelschlag), Nr. 32 (An die Hoffnung, nicht mit op. 94 zu verwechseln), Nr. 38 (Die Sehnsucht, 4 Lieder). Die übrigen Lieder, die Kanons, die Arietta: **una tomba oscura**, in der Sektion C. 3. Abtheil., und bei a, b, c, f, g 4. Abtheil.

Tabellen.



I. Chronologisches Verzeichniß

der Werke Beethovens,

zugleich als Uebersicht sämmtlicher bis jetzt eröffneter Quellen über den Gegenstand.

Beethoven numerirt in der Ordnung, wie er an den Verleger verkauft, und diese Ordnung war eine Unordnung, woher es kam, daß manche Werke gar keine Opus-Zahl, mehre eine einzige aufzuweisen hatten (Mittheilung von K. Holz an uns).

Beethoven selbst wußte nicht Bescheid, und als wir auf Veranlassung von Dominik Artaria, 1819, uns alles Ernstes bemühten, die richtige Aufeinanderfolge der Werke aufzusuchen, geriethen wir in ein Labyrinth, denn Steiner, Haslinger und Artaria kamen dabei in so arge Widersprüche, daß die Gewißheit für alle Zeit aufgegeben werden mußte. So viel steht fest, daß die Hälfte der Beethovenschen Werke in Bezug auf chronologische Ordnung ihres Erscheinens, des Niederschreibens nicht zu gedenken, unrichtige Zahlen tragen, was für die Beethoven-Grübler immerhin ein siste viator bleiben wird. (Mittheilung H. Schindlers an uns).

Bemerkung.

Die fortlaufenden Jahreszahlen bezeichnen die Jahre, in welchen die bei ihnen angeführten Werke als erschienen angezeigt oder rezensirt wurden, letzteres ist durch ein R bezeichnet.

Quellen: Die Anzeigen neu erschienener Musikalien in den dafür noch nie benutzten Intelligenzblättern der A. M. Z.; die Rezensionen der A. M. Z.; die uns von K. Holz (siehe op. 127 im Text) aus dessen Tagebüchern gemachten, zum ersten Mal veröffentlichten Mittheilungen; die bei Gerber (Tonkünstler-Lexikon), Ries, Wegeler, den noch gar nicht benutzten Reichhardt (Briefe), Schindler zerstreuten Einzelnotizen.

In der 3. Auflage (1860) seiner Beethoven-Biographie hat H. Schindler chronologische Tabellen gegeben. Wir bekämpfen seine Zahlen mit Gründen; wo letztere nicht vorliegen, sind erstere keineswegs unzuverlässig, wie man so oft undankbar gegen den um die Beethoven-Kenntniß so verdienten Mann geltend machen hört. Die in der A. M. Z. als erschienen angezeigten oder rezensirten Werke können früher, als die Data der Anzeigen und Rezensionen ausweisen, nie und in keinem Falle später erschienen sein. Hieraus folgt, daß eine spätere (nicht frühere) Jahreszahl von Schindler eine notorisch verspätete ist, was wir berichtigen, wie wir nicht versäumen, die Ausnahmsfälle hervorzuheben, für welche Schindler der alleinige Nachweis ist, Quelle kann man nicht sagen, da Schindler seine Zahlen ohne Angabe einer Quelle aufstellt und zweifelhaft bleibt, ob er Tagebücher führte, mit den Verlegern conferirte; oder aber nur ihm bekannte „samothrakische“ Geheimnisse (3. Auflage I. 51) benutzte.

Ausnahmsweise ist das Jahr der Entstehung angegeben, wofür in den Werken bis op. 20 (1. Periode) Gerber, in Ermangelung einer besseren Quelle, benutzt wurde. Die nähere Bezeichnung der Quellen hat man im Text bei den respektiven Werken nachzusehen, deren Opus-Zahlen, Nummern oder Buchstabenbezeichnung zu diesem Zweck beibehalten sind. Wo der Monat des Erscheinens bemerkt werden können, ist die 1. Anzeige in den Intl. Bl. die Quelle, zu-

gleich die annäherndste, wenngleich immer noch entfernte, für die Entstehung. Diese Monat-Angaben sind eine Erleichterung zum Nachschlagen, um sich von der Richtigkeit der Zusammenstellung an der Quelle selbst zu überzeugen. In den leider unvollständigen, auch hie und da verspäteten Intelligenzblättern findet sich, daß ein mit früherer Opus-Zahl versehenes Werk später angezeigt wird, z. B. op. 10 Oktober 1799, op. 11 September 1799. Der Grund ist, daß ein außer der arithmetischen Folge angezeigtes opus eben nicht Breitkopf'scher Verlag war, sondern nur als bei Breitkopf und Härtel käuflich zu haben, und dann verspätet angezeigt wurde. Die in den Anzeigen der Intelligenzblätter zurückgerechneten Opus-Zahlen z. B. op. 46, 48 unter Siebziger- und Achtziger-Opus-Zahlen (siehe d. J. 1796, 1812) erklären wir dadurch, daß solche Werke ohne Opus-Zahlen erschienen waren, bei einer neuen Auflage aber und zwar nach dem bereits in Unordnung gekommenen Nummer-Verzeichniß (mit Erhebung der nächstfolgenden Nummer zu einer Opus-Zahl), oder auch von einem neuen Verleger, nach seinem Verzeichniß der von ihm persönlich, nicht im Ganzen, verlegten Werke, willkürlich Opus-Zahlen beigelegt wurden.

Die Rezensionen sind gewöhnlich mehre Jahre hinter dem Erscheinen der rezensirten Werke zurück, eine entferntere Quelle als die Anzeigen. Nur ausnahmsweise erschien eine Komposition im Jahre ihrer Entstehung, durchschnittlich 2 Jahre später; die dem Erzherzog gewidmeten blieben länger in dessen Privat-Benutzung (vergl. op. 96, 97). Eine vollständige Chronologie der Entstehungen wird unmöglich bleiben, unsere Arbeit, die mehr Kritik und Mühe in Anspruch nahm, als man auf wenigen Blättern sucht, bietet eine bis jetzt am vollständigsten gebotene Ersatzreihe.

Beethoven-Chronologie

(siehe unten das Register.)

Abkürzungen: P. — Pianoforte; V. — Violine; Vcell. — Violoncell; A. — Alt; Var. — Variationen; Son. — Sonate.

1783 laufendes 14tes Lebensjahr. 3 P. Son. komp. 1780 f, 3 Abth.; 9 P. Var. über einen Marsch von Dreßler komp. 1780 e, 3 Abth.

1786 17tes Lebensjahr. 2 Trios, P. V. Vcell, ohne Opus-Zahl, o 4. Abth. Entstehung des Lieds: Urians Reise um die Welt, s. d. J. 1805. Approximative Entstehung der aus dem Nachlaß erschienenen 3 Quartette P. V. A. Vcell.

1793 24tes Lebensjahr. Variation, P. und V. (se vuol ballare) 1 a, 2. Abth.

1794 25tes Lebensjahr. P. Variation (Waldmädchen), 5 a, 2. Abth. Von Schindler (3. Auflage) in's J. 1797 gestellt. Da unsere Quelle weder eine Anzeige noch Recension ist, so hat Schindler eben so viel Glauben als Gerber oder jeder andere, nicht an sich notorische Nachweis.

Entstehung: 1) des Trios für 2 Hoboen und

Englisches Horn (später unter der Opus-Zahl 87), 2) der 4 händigen (Waldstein) Var. (später unter op. 87, s. d. J. 1801), 3) der P. Var. vieni amore und: es war einmal ein alter Mann Nr. 13, Nr. 1 b, 2. Abth., s. d. J. 1800, 1802. Approximative Entstehung: 1) des Oktetts für Blasinstrumente m, 4. Abth., s. d. J. 1796; 2) des Rondino für achtstimmige Harmonie n, 4. Abth.; 3) des Sextetts für Blasinstrumente (später unter der Opus-Zahl 71, s. d. J. 1805).

1795 26tes Lebensjahr. Op. 1 (die 3 ersten Trios, P. V. Vcell, mit Opus-Zahl). Approximative Entstehung des Violin-Sextetts mit 2 Hörnern (später unter der Opus-Zahl 81, s. d. J. 1810).

1796 27tes Lebensjahr. Op. 2 (die Haydn gewidmeten 3 P. Son.) op. 3 (1. Violin-Trio), op. 4 (Violin-Quintett in Es, Arrangement des Oktetts für Blasinstrumente, das aus dem Nachlaß erschien). **Scena ed Aria (ah! perfido)** später unter der Opus-Zahl 48, von Reichardt 1808 gehört, s. d. J. 1808 mit der berühmten Beethoven-Affiche; von der A. M. Z. als in vollem Konzertgebrauch erwähnt, 1811 (S. 62) vergl. op. 46 bei d. J. 1812. In dem Partitur-Autograph, das Aloys Fuchs in Wien besaß, unter dem Titel: **Une grande scène mise en musique par L. v. Beethoven à Prague 1796. Dedicata**

alla Signora Comtesse Clary (Schindler, 3. Aufl.) B. 3. Abth. 12 deutsche Tänze (K. Holz.)

1797 28tes Lebensjahr. Op. 5 (die dem König Friedrich Wilhem II. von Preußen gewidmeten 2 Son. P. und Vcell; op. 6 (4 händige Son.); Kriegslied der Oesterreicher (ein großes deutsches Volk) d, 3. Abth.; P. Var. (la bella molinara, 2 Themas), 2a, 3a, 2. Abth.; P. Var. (Minuetto alla Vigano).

Zu erwähnen sind bei dem J. 1797: 1) das Opferlied von Mathisson s. d. J. 1810 (noch einmal, in derselben Tonart E Dur komponirt in op. 121, s. d. J. 1825); 2) das Lied: der freie Mann (wer ist der freie Mann?) später unter dem Titel: Maurerfragen s. d. J. 1806. Wegeler sagt (S. 69) die von ihm beiden Liedkompositionen, für Maurerzwecke angepaßten Texte, datirten aus dem J. 1797. Daraus folgt nicht, daß die Lieder schon 1797 existirten, weil Wegeler einen früher entstandenen Text, später auf die Lieder anwenden können, er bemerkt aber zu einem Briefe von Beethoven aus dem J. 1810, in welchem vom Opferliede die Rede ist, das Lied: der freie Mann sei sehr früh entstanden, also etwa um 1797. Approximative Entstehung der Adelaide (später unter der Opus-Zahl 46), s. d. J. 1812.

1798 29tes Lebensjahr. Op. 8 (Trio V. A. Vcell, Serenade) op. 9 (die 3 großen Violin-Trios). Schindler (3. Aufl. 1860)

stellt das Erscheinen von op. 7 (P. Son.) bei Artaria, in's J. 1798, was die arithmetische Folge für sich hat. Schindler ist der einzige Nachweis; die chronologischen Quellen übergehen ein Werk, das durch das erste, am Klavier, Beethovensch karakterisirte Scherzo, die größeren Adagio-Verhältnisse, den Spielreichthum im Rondo, eher über als unter der berühmteren **Sonate pathétique** (s. d. J. 1800) steht. Das Werk mochte deshalb auch, und weil Beethoven selbst dieser Ansicht war, vor der **Pathétique** erschienen sein. Brachte er doch immer das Beste in den Vordergrund, vergl. die 7. und 8. Symphonie (1816), die Stellung des 1. Violin-Quartetts (welches chronologisch das 3. war) unter den 6 ersten. Im Frankfurter Konversationsblatt 1850, Nr. 80 hatte Schindler gesagt, op. 7 sei vor 1806 komponirt worden. Der erweiterte Klavier-Apparat allein, ließe die Entstehung über die **Pathétique** stellen. Diese beiden höchsten Sonatenblüthen der 1. Periode, entstanden wohl zur Zeit der höchsten Ideenblüthe derselben in op. 9, dieser Wundersage von einer Trio-Trilogie für die edler geborenen Streichinstrumente.

1799 Anfang der wichtigsten chronologischen Quelle, der
30tes Lebensjahr. Anzeigen in den Intelligenzblättern der A. M. Z.

Op. 10 (3 P. Son. bei Joseph Eder in Wien) Oktober; da die **R.** aus demselben Monat und

Jahr, so ist die Anzeige wahrscheinlich verspätet, womit sich erklärt, daß op. 11 vor op. 10 angezeigt wurde. Op. 11 (Trio, P., Vcell, Klarinette, bei Mollo in Wien) September; op. 12 (die Salieri gewidmeten 3 Son., P. und V.) R. wie op. 10, etwa um ein Jahr verspätet. Op. 13 s. d. J. 1800. Entstehung von op. 14, (2. P. Son.), s. d. J. 1802, wird gewiß mit dem Erscheinen von Gerber verwechselt, wo dann wahrscheinlich wird, daß op. 13 (wie Schindler, 3. Aufl. ohne Weiteres annimmt) 1799 erschien. Nr. 6, 2. Abth. (Var. P. und Vcell, ein Mädchen oder Weibchen) März (später unter der Opus-Zahl 66). Schindler (3. Aufl. I, 212) gibt dies Instrumental-Duett irrthümlich als Var. für P., V. und Vcell (Trio) an. Kein Druckfehler von und Vcell für oder Vcell, denn die Var. sind für P. und Vcell componirt, und das Arrangement der Vcell-Stimme für Violine, kam später hinzu, worüber der Titel der Original-Ausgabe (A. M. Z. 1799, S. 366) keinen Zweifel läßt: **Variations sur le thème:** Ein Mädchen oder Weibchen, **pour le Pianoforte avec un Violoncelle obligé, composé par L. van Beethoven, Nr. 6, à Vienne chez F. Traeg prix 12 gr.** Nicht bei Artaria, wie Schindler S. 212 im Widerspruch mit S. 57, wo er als den Verleger Traeg kennt, angiebt, und dabei räthselhaft

findet, daß die Var., die doch zu den frühesten Compositionen gehörten, zu der **Opus-Zahl** 66 gelangen können, was sich leicht daraus erklärt, daß zur Zeit, wo die Var. neu und für P., Vcell oder Violine verlegt wurden (zwischen den J. 1808 und 1809, in denen die Sechziger **Opus-Zahlen** herrschen), die **Opus-Zahl** 66, gerade offen stand und der Verleger (frühere oder neue) eine **Opus-Zahl** einer bloßen Nr. vorzog, schon weil mit dem J. 1807 (vergl. Nr. 36, 2. Abth.) der Nummer-Katalog aufgegeben worden und als Torso liegen geblieben war). Das ist somit gar nicht räthselhaft, sondern ein Elementarbegriff im Beethoven-Inventarium. Nr. 7 P. Var. (**une fièvre brûlante**) März; Nr. 8 P. Var. (**la stessa**). Das Ballet Prometheus mit der Musik von Beethoven (später op. 43) wird in Wien gegeben (Mittheilung von K. Holz, mit welcher Schindler 2. Aufl. stimmt). Hiernach ist Marx (Beethoven, S. 209) über die 1. Aufführung am 28. März 1801, zu berichtigen. In der 3. Auflage setzt Schindler die Aufführung gleichfalls in's J. 1801 (ohne Angabe des Grundes für den Widerspruch mit sich selbst), das Erscheinen der Arrangements der Prometheus-Musik bei Hofmeister in Leipzig, in die J. 1802 und 1805. Der Klavierauszug, eine Auswahl aus demselben hatten notorisch andere Verleger (gli uomini

di Prometeo, ballo con musica di Beethoven, Vienna presso Artaria; pezzi scelti del ballo Prometeo, Lipsia presso Kühnel). Chronologische Quellen für die Prometheus-Musik fehlen, erst 1813 (S. 514, August) giebt die A. M. Z. eine Nachricht über die Aufführung in Mailand an der Scala, wobei die Partitur ein ungeheuerliches pasticcio von Haydn, Beethoven, Weigl und Vigano selbst (!) geworden war. Beethoven wird Bolthower genannt, von ihm und Haydn, denen Vigano als Komponist für ebenbürtig erklärt wird, heißt es: die Milch italiänischer Schule habe sie gesäugt (!) essi hanno succhiato il latte nelle scuola italiana. Das Ballet rief die selten gewordene Brochüre hervor: Lettere critiche (!) intorno al ballo Prometeo, wo man liest: Sie dürften fragen: wie diese Musik schön sein könne, da sie ganz deutsch ist (! direte forse, come mai puó essere bella questa musica, se è tutta tedesca). Von Haydn waren benutzt: die Ouv. zu den Jahreszeiten (!) das Chaos der Schöpfung, die Arie Uriels in A Dur, die Duette von Adam und Eva in C Dur und Es Dur, das Erdbeben aus den 7 Worten; von Beethoven: 4. Nr. seiner Partitur nebst Stücken aus anderen (!) seiner Werke. Die Nr. Adagio 4/4 B Dur, Andante quasi Allegretto

$^6/_8$ B Dur mit oblig. Harfe und oblig. Vcell war den Mailändern **la piu bella aria** (!) **di tutto il ballo.**

Das Beethoven-Jahrhundert.

1800 31tes Lebensjahr. Op. 13 (**Sonate pathétique**, bei Joseph Eder in Wien), **R.** nicht unwahrscheinlich bereits 1799 erschienen, siehe oben. Nr. 10, 2. Abth. (P. Var. Tändeln und scherzen), Nr. 1 **b** (P. Var. es war einmal ein alter Mann) Oktober s. d. J. 1794; Nr. 1 **c** (P. Rondo, C Dur), Nr. 9 (P. Var. Kind willst Du ruhig schlafen) Oktober; Nr. 27 (4 händige P. Var. ich denke dein). Approximative Entstehung des in Bezug auf op. 80 (Fantasie, P. Orchester, Chor) merkwürdigen Liedes: Seufzer eines Ungeliebten, **c**, 4. Abth.

1801 32tes Lebensjahr. Op. 15 (1. P. Konzert, C Dur) November; op. 16 (P. Quintett mit Blasinstrumenten) November (bei Mollo in Wien), das Beethoven-Arrangement als P. Quartett mit Streichinstrumenten im Januar 1802; op. 17 (Son. P. und Horn) in einem Wohlthätigkeitskonzert im gr. Redoutensaale in Wien, von Beethoven und Punto, am 30. Januar 1801 gespielt (K. Holz), einen Tag früher komponirt (Ries, S. 82) erschien im Juli 1801 bei Hofmeister und Kühnel in Leipzig (K. Holz); op. 18 (6 V. Quartette bei Mollo in Wien)

Livraison 1 (die 3 ersten) im November 1801, Livr. 2 (die 3 folg.) im April 1802; op. 20 (Septett) bei Kühnel und Hofmeister in Leipzig; op. 21 (1. Symphonie) April; die 4 händ. Waldstein-Var. später unter der Opus-Zahl 87, vergl. d. J. 1794.

Die wichtigen op. 18, 20, 21 waren in den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts entstanden. Die 1. Ausführung von op. 15 durch Beethoven selbst, von op. 20 und 21, als neue Werke, setzt Schindler (3. Auflage) in das Frühjahr 1800, da er damit eine frühere Zeit als die Anzeigen bestimmt, so geht er letzteren, für welche immer die Vermuthung der Verspätung gilt, vor.

1802 33tes Lebensjahr. Op. 14 (2 P. Son.) März; von Schindler, 3. Aufl. ohne Angabe einer Quelle, wird das Erscheinen von op. 14 bei Mollo in Wien nicht unwahrscheinlich, in's J. 1799 gestellt; op. 19 (2. P. Konzert B Dur) April, erschien nach Schindler, 3. Aufl., bereits 1801 bei Kühnel in Leipzig; op. 22 (P. Son.) Juni; op. 23, 24 (die Fries-Son. P. und V.) April, nach Schindler 3. Aufl. bereits 1801 bei Mollo in Wien; das Beethoven-Arrangement der Prometheus-Musik für P. unter der falschen Opus-Zahl 24, November (vergl. d. J. 1799); op. 25 Serenade, Flöte, V. A. November; op. 26 (P. Son.) November (Cappi in

Wien), op. 27 (2 P. Son. quasi Fantasie), November (Cappi in Wien); op. 28 (P. Son.) Schreyvogelsches Industrie-Comptoir in Wien; Rezension der A. M. Z. Dezember 1802, 1. Anzeige (verspätet) im Januar 1803; op. 29 (V. Quintett, C Dur) Oktober, mit der Bemerkung: neu, wird bis Ende Oktobers erscheinen; bei der Anzeige im Dezember ist bemerkt: original und neu. Die Angabe Schindlers, 3. Aufl., op. 29 sei 1803 erschienen, ist somit zu berichtigen. Nr. 10 b (Var. P. und Vcell, Zauberflöte, bei Männern, welche Liebe fühlen) auf dem Titel der Original-Ausgabe (Mollo) steht **le 1. Janvier** 1802, die 1. Anzeige erfolgte im Jan. 1803. Nr. 12. (Var. air suisse P. oder Harfe). Nr. 13 (P. Var. vieni amore) Dezember, s. d. J. 1794. **Menuettes (Menuets) de la Redoute de Vienne, 2 V. et B.; 12 allemandes 2 V. et B.** Dezember.

1803 34tes Lebensjahr. Op. 30 (die drei Kaiser-Alexander-Sonaten Pianoforte und Violine) Nr. 1 Juli, Nr. 2 u. 3 August (im Industriecomptoir) op. 31 (3 Pianforte-Sonaten) nach Schindler 3. Aufl. der mit früherer Angabe den Vorzug hat, siehe die Quellen für op. 31 bei d. J. 1804. Op. 33 (Bagatelles P.) October; op. 34 (P.-Var.) April (Mittheilung der H. Verleger, Breitkopf und Härtel, nach Ausweis ihrer

Bücher) recensirt im Mai (eine Früh-Recension der A. M. Z.). Op. 35 (P.-Var. auf das Kontratanz-Prometheus-Eroica-Thema) im November, unter den seit Johannis 1803, bei Breitkopf und Härtel, erschienenen Musikalien angezeigt, was die Entstehung in's J. 1802 oder früher, mithin wenigstens 3 Jahre früher als die Eroica, hinaufrückt, wonach Marx (Beethoven B. 1. S. 10) zu berichtigen ist, der ohne Grund annimmt, op. 35 sei nach (!) der Eroica (s. d. J. 1804) entstanden. Die H. Breitkopf, bei denen op. 35 erschien, haben uns nach Ausweis ihrer Bücher angezeigt, op. 35 sei im December 1802 bei ihnen eingetroffen, im August 1803 erschienen, was unsere Ansicht zur Gewißheit erhebt, Marx zweifellos widerlegt.

1804 35tes Lebensjahr. Op. 31 (3 P.-S.) März (die Anzeige sagt, was ein Druckfehler ist; zwei Son.); op. 32 (6 geistl. Lieder) März, noch ohne opus-Zahl, die später hinzukam; op. 36 October (2. Symphonie, Industriecomptoir in Wien) Ueberbrückung des 18. und 19. Jahrhunderts in der Symphonie); 1. Aufführung im Spätherbst 1800 (Schindler 2. Aufl. S. 47) im J. 1804 (Schindler 3. Aufl.); 1800 scheint zu früh, da die 2. Symphonie bei dem großen Unterschied erweiterten Styles kaum so schnell der ersten auf dem Fuße folgen können. Die von der Tradition so außerordentlich emanzipirten Violin-Trios

op. 9 sind indessen, in noch früherer Zeit, eine solche Oeffnung im alten Musikhimmel. Erschien op. 36 erst 1804, so war diese Uebergangs-Symphonie, welche die bedeutsamste der Gesammtlitteratur ausgemacht hätte, wenn Beethoven keine späteren gedichtet haben würde, nach allen Beispielen darüber in Beethoven, etwa 2 Jahre früher entstanden (um 1802) und ist dann wahrscheinlich, daß ein für Beethoven, wie für die Welt, so wichtiges Werk, nicht 2 oder (wahrscheinlich) mehrere Jahre alt wurde ohne, wenn auch nur einmal, vor 1804, im Manuskript gehört worden zu sein. Op. 37 (3. P.-Konzert C Moll) October (Anz. in d. Int.Bl.) mithin zweifellos nicht im J. 1805 erschienen, wie Schindler sagt (3. Aufl. I. 208); K. Holz schreibt uns über op. 37: von Ries unter Leitung Beethovens im Sommer 1804 im Augarten vorgetragen (noch im Manuskript, wie Ries S. 113, sagt), von Beethoven selbst im J. 1800 (Schindler 2. Aufl. S. 47 im Widerspruch mit 3. Aufl. I. 208, wo die erste Aufführung ins J. 1804 gesetzt wird); op. 40 (Romanze V. und Orchester, erste G Dur) von Schindler (3. Aufl. I. 212, der einzige Nachweis) als bei Kühnel und Hofmeister in Leipzig erschienen, in's Jahr 1803 gestellt, scheint hier einrücken zu können, weil das 1805 erschienene op. 38 (ein Arrangement) und das ganz fehlende

op. 39, nicht einmal arithmetisch viel weniger chronologisch maßgebend sein können, andrerseits op. 45 bereits 1804 rezensirt wird, somit 1803, in einem Jahr mit op. 40, erschienen sein mochte, was wahrscheinlich ist, da op. 41, 42 (Arrangements) op. 43, notorisch früher komponirt (siehe d. J. 1799) was somit auch für op. 44 (P.-Trio-Var.) wahrscheinlich wird, in die offen stehende opus-Zahlenreihe (op. 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43) eingeschaltet wurden.

Op. 45 (vierhändige Märsche) R. Lebensglück (vita felice) Lied, später unter der opus-Zahl 88, März; Nr. 24. 2. Abth. (Wachtelschlag) März. Nr. 25 (P.-Var. God save the king) März. 6 Contredanses pour le Pianoforte (mit dem Prometheus-Eroica-Thema) März; gewiß vor op. 35 geschrieben s. d. J. 1803. Bearbeitung des Septetts zu einem V.-Quintett unter der alten opus-Zahl 20 (K. Holz und Ries S. 93). Beide Angaben sind irrthümlich, da Beethoven gegen die Uebersetzung, wie er sich ausdrückt, die bei Hofmeister in Leipzig erschienen war, protestirte, welches unzweifelhafte Dokument uns erhalten ist, Int. Bl. d. A. M. Z. 1802 November.

1805 36tes Lebensjahr. Op. 38 (Bearbeitung des Septetts zu einem Trio P. Vcell, Klarinette oder Violine) Notiz von K. Holz; op. 47 (die Kreutzer-Son. P. und V.) R.

(nach Analogie der Verspätungen in den Recensionen, wahrscheinlich schon 1803 (mit op. 45) erschienen). Schindler (3. Aufl. I. 211) wie immer ohne Angabe einer Quelle, für die er selbst nie gelten kann, sagt: 1805 bei Simrock. op. 49 (2 kl. P.-S.) Industriecomptoir, Schindler 3. Aufl. der einzige Nachweis. Da das Werkchen, nach Stylgründen zu den ältesten gehört, mochte es bereits 1803 mit op. 45 erschienen sein s. d. J. 1803, wo Beethoven unter Altem katalogisirte, alt ist op. 38, 39 (40 neu), 41, 42, 43, 44 (45 neu), 46 (47 neu), 48, 49.

Op. 50 (Romanze, V. und Orchester, 2. F Dur) September (H. Karl Haslinger quondam Tobias, schreibt uns: Beethovens Romanze in F für V. mit Begleitung von 2 V., A., Baß, Flöte, 2 Hoboen, 2 Fag., 2 Hörnern, erschien im J. 1805 (damalige Firma Steiner & Co.). Wir wollen damit Schindlers Frage (3. Aufl. I. 212) nach dem ersten Verleger, beantwortet haben.

Op. 52 (8 Lieder, unter diesen das älteste Urians Reise s. d. J. 1786) Angabe von K. Holz, Schindler fehlt, die Quellen schweigen. Op. 53 (P.-Son.) December, Industriecomptoir; op. 55 (Eroica) die Cäsar-Symphonie! Das 19. Jahrhundert im Symphoniebegriff. Nach K. Holz angefangen 1802 (womit Ries S. 77 stimmt) vollendet 1804, zuerst

aufgeführt bei H. von Würth, zum zweitenmal im Theater an der Wien, im Konzert des Violinisten Clement, vom Seyfriedschen Orchester, im April 1805, (die A. M. Z. spricht von der Symphonie im Februar 1805 S. 321), erschien 1807 im Industriecomptoir.

Op. 71 Sextett für Blasinstrumente R. op. 72 Leonore-Fidelio; das erste Jahr im neuen Jahrhundert der Opern-Dichtung). Nach K. Holz (Mittheilung aus seinen Tagebüchern) angefangen 1803, erste Aufführung den 22. Nov. 1805, in dem dadurch welthistorischen kleinen Theater an der Wien; zu 2 Akten von 3 umgestaltet im März 1806, unter dem Titel Fidelio umgearbeitet und mit der alten Ouverture (der großen in C Nr. 3) zum ersten Mal gegeben am 23. Mai 1814; mit der neuen Ouv. in E, bei der zweiten Vorstellung dieser zweiten Umarbeitung am 26. Mai 1814 (wodurch höchst wahrscheinlich wird, daß die Ouv. in E in kürzester Zeit entstand, gleichsam improvisirt wurde, gewiß Beethovens in kürzester Zeit zu Stande gekommenes größeres Werk). Die Arie des Rocco, schreibt Holz weiter, die Arie mit den 3 Hörnern und dem Fagott, komponirte Beethoven erst zu seiner Benefizvorstellung des Fidelio am 13. Juli 1814 hinzu (also nicht organisch und gleichfalls in kurzer Frist). Bekanntlich wurde die ursprüngliche Ouverture nie mit der Oper aufgeführt, nach einer Probe (1805) bei Seite

gelegt. Schindler erzählt 3. Aufl. sie sei allererst 1828 in einem Konzert von Bernhard Romberg in Wien, wieder gehört worden und 1830 (op. 138) erschienen. Quelle für die Oper ist der Artikel „Fidelio" von Treitschke im Musikalischen Taschenbuch Orpheus (Wien 1841 bei A. Schmidt). Man darf da annehmen, daß die E Dur-Ouverture eben so schnell niedergeschrieben und vielleicht schneller komponirt wurde als die Don Juan-Ouverture. Nr. 28. 2. Abth. (Menuett für Piano) December; Nr. 29 (Prélude F Moll) December.

1806 37tes Lebensjahr. Op. 54 R. (P. Son.) Industriekomptoir vergl. op. 53 in demselben Verlag, weshalb op. 54 bereits 1805 erschienen sein mochte, ohne angezeigt worden zu sein. Schindler 3. Aufl. will wissen, op. 54 sei 1806 erschienen, was nach Analogie der Verspätungen in den Rezensionen, ohne Angabe einer Quelle, unwahrscheinlich ist.

Nr. 32, 2. Abth. An die Hoffnung von Tiedge (derselbe Text in op. 94 komponirt). April; Nr. 35 (Andante für Pianoforte ursprünglich der P.-Son. op. 53 bestimmt). K. Holz; nach Schindler 3. Aufl. schon 1805 im Industriekomptoir erschienen, was wahrscheinlicher ist, da auch op. 53 im Jahr 1805 erschien; **h**, 3. Abth. (Maurerfragen: wer ist ein freier Mann?) April s. d. J. 1797; **g**, 4. Abth. (Empfindungen bei Lydiens Untreue) kom-

ponirt 1806, von Wegeler 1845, bei der Einweihung des Bonner Denkmals, herausgegeben.

1807 Op. 56 (**grand Concerto concertant pour P. V.**
38tes Lebensjahr. **Vcelle avec ac. d'Orchestre**).

Korrespondenznachricht der A. M. Z. 1807 S. 788: von Beethoven ist ein neues Konzert für P. V. Vcell. und von Dussek ein gleiches für 2 P. so eben erschienen (September) beide gehören unter das Trefflichste (?) was man diesen Künstlern verdankt. Von Schindler 3. Aufl. I. 208 irrthümlich und gegen alle Styl-Gründe, **Concertino** (!) genannt, die 1. Ausführung ins Jahr 1808 (was möglich) das Erscheinen ins Jahr 1810 gesetzt (was unmöglich ist, da op. 56 bereits 1807 dem Korrespondenten der A. M. Z. vorlag). — **Op. 57** (P.-Son. F Moll Industriekomptoir) **R.** Nicht verspätet weil die im J. 1807 erschienene **Eroica** auch im J. 1807 rezensirt wurde. Wie viel früher entstanden? vergl. über das Autograph der Sonate in Paris: Nr. 36, 2. Abth. Eine paliographische Untersuchung des Papiers, brächte dem Geburtsjahre von **op. 57** näher.

Trio 2 Hoboen, Engl. Horn, später unter der **opus**-Zahl 87, Juni, vergl. d. J. 1794, Nr. 36 (P.-Var. die 32 nicht wie Schindler, 3. Aufl. I. 143 sagt: 35 (!) **R.** im J. 1808 (Dezember) von

Reichardt (Briefe) im Konzertgebrauch der **Mad. Bigot de Marogues** in Wien gehört.

1808 39tes Lebensjahr. **Op.** 58 Oktober (4. P. Konzert G Dur, Industriekomptoir) am 22. Dez. im Theater an der Wien, von Beethoven in seiner Akademie gespielt, mit der Phantasie mit Chor (1811) und der von ihm geleiteten, von dem Seyfriedschen Orchester ausgeführten Pastoral- und C Moll Symphonie (Notiz von K. Holz mit dem Reichhardt in seinen Briefen stimmt) hiernach ist Marx zu berichtigen, wenn er sagt, Beethoven habe op. 58 nie selbst ausgeführt. Die Mittheilnng von Holz an uns, die, an sich, gar nichts Unwahrscheinliches hat, wird durch folgenden Umstand unterstützt. Ries (S. 114) erzählt, Beethoven habe ihm op. 58 gebracht und ihm gesagt: „nächsten Sonnabend müssen Sie dieses im Kärnthner-Thor-Theater spielen", da nur 5 Tage Zeit zum Einüben geblieben wären, hätte Ries lieber das C Moll Konzert (op. 37) vortragen wollen, worauf Beethoven aufgebracht, zum Pianisten Stein gegangen wäre; der aber auch nicht mit op. 58 fertig werden können und op. 37 gespielt habe. Ries giebt das Jahr nicht an, es war aber gewiß im Spätherbst 1808, nachdem op. 58 soeben erschienen war, denn wäre op. 58 noch Manuscript gewesen, als Beethoven dasselbe Ries brachte, so hätte Ries gewiß nicht verfehlt, diesen Umstand, als

Entschuldigung gegen Beethoven zu brauchen und desselben in seiner Relation zu erwähnen, wie er bei op. 37 thut S. 113. War nun op. 58 weder von Ries noch von Stein ausgeführt worden, so ist an sich wahrscheinlich, daß Beethoven, der wenige Wochen später (am 22. Dez.) Konzert gab, bei welcher Gelegenheit er noch gar nicht gehörte Kompositionen von sich zu bieten pflegte, op. 58 selbst vortrug, und dies wird durch die uns (A. M. Z. 1809 S. 267) erhaltene Affiche Beethovens, die bedeutsamste der ganzen Musikgeschichte, wenn man auch nur bei den durch den Konzertgeber gebotenen Symphonien stehen bleibt, außer Zweifel gesetzt. Da liest man wörtlich: 1. Abtheilung 1. Pastoral-Symphonie Nr. 5 (später Nr. 6 vergl. die auf dem Konzert-Zettel von Beethoven getroffenen Veränderungen in den Satz-Ueberschriften, bei op. 68 im Text). 2. Arie gesungen von Dem. Killitzky (wie man durch Reichardts Briefe (S. 254) weiß, die Scene und Arie **ah! perfido**, die vielleicht noch Manuscript war, s. d. J. 1810). 3. Hymne mit lateinischem Text, im Kirchenstyl geschrieben, mit Chor und Solos nach Reichardt ein Gloria, offenbar aus der C Messe, welche ohnehin den Titel: 3 Hymnen trägt) 4. Klavier-Konzert, von ihm selbst geschrieben, Industriekomptoir. II. Abtheilung 1. Große Symphonie in C Moll Nr. 6 (später

Nr. 5 vergl. op. 67 Text). 2. Heilig, mit lat. Texte, im Kirchenstyle geschrieben, mit Chor und Solos (Sanctus aus der C Messe). 3. Phantasie auf dem Klavier allein („eine lange Phantasie" sagt Reichardt, in welcher Beethoven seine ganze Meisterschaft zeigte, also eine Improvisation). 4. Phantasie auf dem Klavier, welche sich nach und nach mit Eintreten des Orchesters, und zuletzt mit Einfallen von Chören, als Finale endet (op. 80 s. d. J. 1811).

Zweifellos ist in der 4. Nummer das 4. Klavier-Konzert op. 58 gemeint, und zwar, weil so eben erschienen, mit Angabe des Verlags, ohne Angabe von opus-Zahl noch Tonart, weil Beides bei einem noch ganz unbekannten Stücke nicht dasselbe Interesse wie bei einem bereits bekannten haben konnte, an das solche nähere Bezeichnungen erinnern. Reichardt, der dieser Akademie beiwohnte, in der sich Beethoven zum letzten Male so vollständig öffentlich hören ließ (s. d. J. 1814), referirt zu Nr. 4: ein neues Fortepiano-Konzert von ungeheurer Schwierigkeit, welches Beethoven zum Erstaunen brav in den allerschnellsten Tempis ausführte. Das Adagio, ein Meistersatz von schönem durchgeführten Gesange, sang er wahrhaft auf seinem Instrumente, mit tiefem melancholischen Gefühl, das auch mich dabei durchströmte. Diese Worte scheinen

auf das im 5. Konzert (op. 73, s. d. J. 1811) ausgeführtere Adagio besser zu passen, als auf op. 58 — da man aber nicht weiß, ob op. 73 schon im J. 1808 existirte, die A. M. Z. vielmehr op. 73 erst im März 1812 ein ganz neues nennt, das Czerny in Wien produzirte, womit die uns gemachte Mittheilung von K. Holz (s. d. J. 1812) bestätigt ist; so wurde im J. 1808 gewiß op. 58 von Beethoven selbst ausgeführt. Reichardts Worte über das Adagio passen zwar noch auf das 3. Konzert (op. 37), man darf aber weder annehmen, daß Reichardt im J. 1808 ein bereits 1804 erschienenes, seit 1800 bekanntes Klavierkonzert ein neues genannt hätte, noch viel weniger, daß Beethoven ein nach seinem Maßstabe so altes Stück zu einer Produktion in seiner Akademie gewählt habe, wenn er ein so eben erschienenes, noch nicht gehörtes besaß. Der Korrespondent der A. M. Z., dem man die Erhaltung der Beethoven-Affiche verdankt, sagt: alle ausgeführten Stücke seien noch gar nicht öffentlich gehört, und größtentheils noch nicht herausgegeben gewesen. Diese Worte passen ganz auf unsere Ansicht. Die 5. und 6. Symphonie erschien 1809, die 1. Messe 1813, die Phantasie mit Chor 1811 (siehe diese Jahre), folglich waren im J. 1808 nur die Arie **Ah! perfido** und das nicht näher bezeichnete Pianoforte-Konzert erschienen, letzteres

aber op. 58, weil op. 73 erst 1811 bekannt wurde.

Mit diesem aus inneren Gründen konstruirten Nachweis beantworten wir Schindlers (3. Auflage, I. 208) sich selbst gestelltes Fragezeichen in Bezug auf die erste Ausführung von op. 58. Die Ausführung der beiden Symphonien und Phantasie an einem und demselben Abend, wie sie in superfluum Ries (S. 83) bestätigt, hat Schindler ganz grundlos Zweifel und Bedenken (!) gegeben (2. Aufl., S. 69), in der 3. Aufl. I. 147 war er des Besseren unterrichtet; höchst auffallend aber ist, daß er die berühmte Beethoven-Affiche angeblich nach dem Wortlaut des durch die A. M. Z. erhaltenen Programms giebt und dabei die Nr. 2, 3, 4 der ersten Abtheilung (Arie, Hymne, Pianoforte-Konzert!), die Nr. 2, 3 der zweiten Abtheilung (Sanctus, Improvisation) — wegläßt, derselben gar nicht erwähnt. Hieraus folgt, daß Schindler die Quelle entstellte oder aber nicht an der Quelle selbst schöpfte. Ohne Beispiel wie ohne Entschuldigung.

Op. 59 (die Rasoumowskische Violin-Quartett-Trilogie, Industrie-Komptoir) seit 1807 in Wien im Manuscript bekannt (K. Holz), hiermit stimmt die A. M. Z. (März 1807, S. 400); op. 61 Oktober (Bearbeitung des Violinkonzerts zum 6. Piano-Konzert unter derselben opus-Zahl (s. d. J. 1809) K. Holz.

Op. 62, März, Industrie-Komptoir (die Coriolan-Ouvertüre, noch ohne opus-Zahl) im Dezember 1807 zuerst unter Leitung Beethovens in einem Liebhaber-konzert im Universitätssaale ausgeführt, bei Wiederholung der Eroica und B Dur-Symphonie, K. Holz, vergl. d. J. 1809.

b. 3. Abth., Rondo, P. und V. in G Dur, März; 12 Valses, Januar; 12 écossaises, pour 2 V. et B. (2 flûtes, 2 Cors ad libitum) ou pour le P. März. r. 3. Abth. (c.) In questa tomba oscura R. (kaum früher als 1807 entstanden, weil das Sammelwerk, dem die Liedkomposition angehörte, pressirt sein mochte und somit auch die Rezension pressirte).

1809 40stes Lebensjahr. Op. 60, 4. Symphonie B Dur, April, 1. Ausführung nach K. Holz im Januar (?) 1807, erschien 1808 (Industrie-Komptoir). Die A. M. Z. referirt im März 1807: Die Symphonie werde nächstens in einer sehr gewählten Gesellschaft, welche zum Besten Beethovens sehr ansehnliche Beiträge subscribirt habe, aufgeführt werden. Das herrliche Werk mag 1806, wie Schindler 2. Aufl., S. 69 sagt, entstanden sein, nicht 1807, unmittelbar nach dem Violinkonzert, wie Schindler in der 3. Aufl. I. 141 will, ohne eine Quelle anzuführen, für welche die positive Nachricht in der A. M. Z. gelten muß. Fand die erste Ausführung im März, April 1807

Statt, so ist damit die Entstehung in's J. 1806 gesetzt. In 3 Monaten dichtete Beethoven keine Symphonie. Wichtig ist, daß die vierte nach der dritten entstand, was, nach inneren Gründen und nach Analogie in der Umkehrung der Altersverhältnisse, bei der 5. und 6., 7. und 8. Symphonie anzunehmen man nicht bestimmt sein konnte.

Op. 61 (Violinkonzert) April (von dem Violinisten Clement, später der Kongreßgeiger genannt, im Dezember 1805 öffentlich aus dem Manuscript vorgetragen, Mittheilung von K. Holz; nach Schindler, 3. Aufl. I. 208 zuerst 1806 ausgeführt und 1808 im Industrie-Komptoir erschienen und zwar zugleich mit dem Arrangement als 6. P.-Konzert, s. d. J. 1808. Daß sich der Violinspieler K. Holz gerade im Violinkonzert, das ihn besonders interessiren mußte, um ein Jahr irrte, ist nicht anzunehmen, eben so wenig, daß die Anzeige des Int. Bl. im April 1809 dermaßen verspätet Statt gefunden habe.

Op. 67 (5. Symphonie C Moll) April (erste Anzeige), zuerst aufgeführt den 22. Dezember 1808, entstanden (Schindler, 2. Aufl., S. 69) 1807 (siehe 1808), erschienen 1809 bei Breitkopf; die Rezension von E. T. A. Hoffmann, datirt aus dem April-Monat 1809, A. M. Z. 1809, S. 433.

Op. 68 (Pastoral-Symphonide) April, entstan-

den 1808 (Schindler, 2. Aufl., S. 69), wahrscheinlicher 1807, gleichzeitig mit op. 67, s. d. J. 1808. Die Pastorale war einmal die fünfte, die C Moll-Symphonie die sechste; sind die Entstehungszahlen Schindlers (2. Aufl.) richtig (?), so schob Beethoven die sechste der fünften vor, wie die achte der siebenten, wofür die Analogie spräche. In der 3. Auflage ist Schindler für Gleichzeitigkeit der Entstehung und meint op. 67 möge im Ganzen (!) früher als op. 68 vollendet gewesen sein (!). Seine früheren Entstehungszahlen erwähnt er gar nicht (!).

Op. 69, April (Son. P. und Vcell.); op. 70 (2 P.-Trios) Oktober, wonach Schindler zu berichtigen ist, der das Erscheinen von op. 70 in's J. 1810 setzt, die Rezension von E. T. A. Hoffmann in der A. M. Z. ist vom J. 1813. Reichardt (Briefe) hörte Beethoven die herrliche Trio-Geschwister-Dichtung im Dezember 1808 bei der Gräfin Erdödy, der sie gewidmet ist, vortragen, wo das Werk so eben vollendet sein mochte, denn Beethoven wohnte im Hause der Gräfin und wird dieser seiner künstlerisch gestimmten „Hausdame" (Reich. S. 187) nichts vorenthalten haben.

1810 Op. 74 (V.-Q. das sogenannte Harfen-Quartett)
41stes Lebensjahr. R. op. 75 (6 Lieder) Nr. 1 und 2 (Mignon, Herz mein Herz) im Jahre 1810 für Bettina von Arnim

komponirt (Briefwechsel eines Kindes mit Goethe S. 83, 91; Brief Bettina's an Beethoven in der 2. Auflage von Schindler, 2. Nachtrag S. 159. Brief Bettina's an den Verfasser dieses Buches Bd. 1, S. 145); f 3. Abtheilung Lied aus der Ferne, Mai; f 2. 3. Abtheilung. Andenken von Matthisson, Mai; op. 76 (P. Var.) Schindler 3. Aufl., siehe die verspätete Anzeige bei dem J. 1811; op. 77, 78, 79 (Phantasie, P. Son. P. Sonatine) Dezember, wo zu op. 73 (s. d. J. 1810) nach op. 79 bemerkt ist: „unter der Presse," op. 73 erschien somit nach op. 79; op. 81 (B. Sextett mit 2 Hörnern) Juli, Reichardt (Briefe) hörte das Sextett im Dezember 1808 in den matinées bei Schupanzigh, wo diese, gewiß noch im vorigen Jahrhundert, komponirte, an sich unbedeutende Kassation (die Kinderschuhe der Septetts s. d. J. 1795) Erfolge hatte (!) nachdem durch op. 59 (s. d. J. 1808) dem Musikbegriff eine neue Welt geschaffen worden war.

Ueber ein nicht zu Stande gekommenes Arrangement des Sextetts zu einem Quintett mit Flöte (!) schreibt Beethoven: Dadurch würde den Flötenliebhabern, die mich schon darum angegangen, geholfen (!) und sie würden daran wie die Insekten herumschwärmen und daran speisen (Marx: Beethoven I. 159). Unter den Früchten, die vom Baume

„Beethoven" in den Schooß seiner zahllosen Verehrer, im J. 1810 „herabgeschüttelt" worden, wie sich Schindler (3. Aufl. I. 173) ausdrückt, sind noch als im J. 1810 erschienen, zu nennen: 1) Der vollständige Klavierauszug der 1. und 2. Bearbeitung der Oper (1805, 1806) unter der falschen Opus-Zahl 79; 2) die Ouverture zur Oper in 2. Bearbeitung (1806) für welchen Gärtner-Bericht man Schindler dankbar zu sein hat.

Den 2. Mai 1810 (Wegeler S. 45) schreibt Beethoven von einem Opferliede in E Dur, dem Wegeler einen Text für Maurerzwecke angepaßt hatte. Es ist dies das früh entstandene Lied h, Nr. 2 Sektion C. 3. Abth. s. d. J. 1797.

1811 42stes Lebensjahr. Op. 76 (P. Var. über das Thema, aus dem 1812 der türkische Marsch zu den Ruinen von Athen entstand) Mai, s. d. J. 1810; op. 73 Februar (5. P.-Konzert, Es Dur) im Hofoperntheater zuerst von C. Czerny, unter Beethovens Leitung, ausgeführt am 12. März 1812, Notiz von K. Holz, mit dem die A. M. Z. 1812, S. 210 stimmt; op. 80 Juli (Phantasie P. Orchester, Chor s. d. J. 1808); op. 81 (P. Son. les adieux) Juli; op 82 Mai (4 Arietten, 1 Duett italiänisch und deutsch). Op. 83 November (3 Gesänge, Nr. 1 Wonne der Wehmuth, Nr. 2 Sehnsucht, für Bettina von Arnim im J. 1810 komponirt, Briefwechsel

eines Kindes mit Goethe S. 83, Bd. 2, S. 194).

Op. 84 Februar (Egmont-Partitur) auch im J. 1811 entstanden (K. Holz). Beethoven schreibt an Bettina am 11. Februar 1811, daß er die Egmont-Musik gesetzt habe, die Entstehung möchte somit und bei Beethovens Art zu arbeiten (Bd. 1, S. 167) noch in's J. 1810 zu setzen sein.

Op. 85 Oktober (Christus am Oelberge) 1800 komponirt (Ries S. 75) erste Aufführung den 5. April 1803 (A. M. Z. 1803, S. 489).

7 länderische Tänze (3. Abth. B.) September.

1812 43stes Lebensjahr. Op. 86 November (Messe in C, erste) nach K. Holz (Mittheilung an uns) für den Fürsten Esterhazy im Sommer 1807 geschrieben; beim Fürsten in Eichstadt zuerst im Sommer 1810 aufgeführt, dann in der Augustinerkirche in Wien im Juni 1816. Schindler, 3. Aufl., setzt im Widerspruch mit sich, nachdem er (2. Aufl. S. 77) die 1. Aufführung in's Jahr 1810 gestellt hatte, die 1. Aufführung in's Jahr 1808, was an sich wahrscheinlicher ist, das Erscheinen in's Jahr 1813, was anzunehmen ist, da die 1. Anzeige Ende des Jahres 1812 (November) erfolgte. a (C) 3. Abth. (Gesänge aus Reissigs Blümchen der Einsamkeit) März, mithin nicht erst um 1813 oder 1814 komponirt, wie Schindler will, 3. Aufl. II. 156. Op. 46 (die Adelaide) im November, noch ohne Opus-Zahl,

zuerst angezeigt. Beethoven schreibt Matthisson am 4. August 1800, daß die Adelaide bereits einige Jahre im Stich heraus sei. Diese jugendherrliche Eingebung mochte somit um 1795 entstanden sein. Schindler, dem man den Nachweis des höchst bedeutsamen Briefes (siehe op. 46) verdankt, setzt die Entstehung in's Jahr 1797. Die Ruinen von Athen; König Stephan, Ungarns erster Wohlthäter (später op. 114, 117) gehen am 9. Februar zusammen in Scene. a (a) 3. Abth. Trio für P., V., Vcell. in einem Satz, ohne Opus-Zahl; auf dem Titel ist bemerkt, komponirt 1812. Die Equali (für 4 Posaunen) h 4. Abth. in Linz geschrieben; erschienen aus dem Nachlaß.

1813 44stes Lebensjahr. Entstehung 1) des Kanons: Kurz ist der Schmerz und ewig ist die Freude, 2) des Marsches zum Trauerspiel Tarpeja von Kuffner; die Quellen bei y (C) und o (A) 3. Abth.

1814 45stes Lebensjahr. Entstehung und 1. Aufführung des „Glorreichen Augenblicks" (Wiener Kongreß-Kantate) erschien nach dem Tode Beethovens unter der Opus-Zahl 136; Terzett tremate empi. (Die A. M. Z. 1814 S. 201 referirt: ein ganz neues [?] italiänisches Terzett) später unter der Opus-Zahl 116. Schindler (3. Aufl. II. 151) setzt die Entstehung unkritisch, weil innern Gründen widersprechend, in's Jahr 1814, das Erscheinen irrthümlich in's Jahr 1826, aus

welchem Jahr nur die verspätete Rezension in der A. M. Z. datirt, auch schickte Beethoven bereits im Jahre 1825 den Stich an den Fürsten Galitzin nach Rußland, siehe den Text (Anmerkung) bei op. 127.

Am 11. April 1814 spielte Beethoven sein neues B Dur-Trio (später unter op. 97) zu wohlthätigen Zwecken im Römischen Kaiser (ein Gasthauslokal für dieses königliche Stück!), Mittheilung von K. Holz. Die Entstehung ist somit 9 Jahre früher zu setzen als die Rezension in der A. M. Z. vom Jahre 1823; 3 Jahre früher als die 1. Anzeige (s. d. J. 1817)

Marx (Beethoven) stimmt mit Holz, wahrscheinlich nach einer andern Quelle, eben so Schindler (3. Auflage II. 153) ohne den „Römischen Kaiser."

Die Festouverture in C Dur (Namensfeier) später unter der opus-Zahl 115, erscheint bei Steiner und wird im Oktober 1814, zur Namensfeier des Kaisers Franz I., zum ersten Mal aufgeführt, wonach Schindler (geschrieben und ausgeführt 1815, erschienen 1830!) zu berichtigen ist, siehe die Quellen im Text bei op. 115.

1815 46tes Lebensjahr. Der Schlußgesang (es ist vollbracht) aus dem politischen Gelegenheitsstücke, die Ehrenpforten, gegeben den 16. Juli 1815, erschien im März 1826 (K. Holz) e2., 3. Abtheilung; op. 89 (die der Kaiserin Elisabeth von Rußland zur Zeit des Wie-

ner Kongresses gewidmete Polonaise für P.); op. 90, Oktober (P. Son).

1816 Op. 91, März (Wellingtons Sieg bei Vittoria)
47tes
Lebensjahr. für die Hanauer Invaliden zuerst im Universitätssaale aufgeführt, am 8. und 12. Januar 1814 (im Dezember 1813, sagt die A. M. Z., welche vorgeht), zusammen mit der 7. Symphonie; zum Besten Beethovens wiederholt im großen Redoutensaale, mit dem Marsch aus K. Stephan und der Baßarie aus den Ruinen von Athen (K. Holz).

Pränumerations-Anzeige von Steiner in der A. M. Z. (März) auf op. 92, 93 (7., 8. Symphonie) welche noch in demselben Jahre erschienen (Schindler setzt irrthümlich das Erscheinen der 8. in's Jahr 1817, 3. Auflage, II. 152). Die 8. Symphonie wurde im Sommer 1812 bei dem Bruder Beethovens in Linz angefangen, zuerst aufgeführt den 27. Februar 1814, zum Besten Beethovens im großen Redoutensaal (K. Holz), also mit der Wiederholung von Wellingtons Sieg, ohne die 7. Symphonie. Die 8. ist somit älter als die 7., siehe das Jahr 1809 für die Umkehrung in der Nummerirung der 5. und 6. Symphonie. Bezeichnend für Beethovens Geistesprozesse, denen nur immer das Beste, das Gute war. Die Umkehrung in der Nummerirung der 7. und 8. aus solchem Grunde ist erklärlicher, als

die bei der 6. und 5. Das Beethoven-Arrangement (P., V., Vcell.) der 2. Symphonie, Juni. —

1817 Op. 96 R. (Son., P. und V.) von Beethoven
48tes Lebensjahr. und Rhode bereits 1813 ausgeführt, siehe den Text bei op. 96; nach Schindler 3. Aufl., 1814 bei Steiner erschienen, 3 Jahre früher als die R., was in der Ordnung wäre. Op. 97 (P. Trio, B Dur), Februar (s. d. J. 1814), nach Schindler 3. Auflage bereits 1816 (vielleicht zu Ende des Jahres) bei Steiner in Wien erschienen, die Anzeige in Leipzig um einige Monate verspätet, was bei einem Wiener Verlag in der Ordnung ist und auch für op. 98 gilt. Op. 98 (Liederkreis) April, nach Schindler 3. Aufl. 1816 erschienen. Op. 99 (der Mann von Wort) April; op. 100 (Merkenstein) April; op. 101 (P. Son.) R., nach Schindler 1816 bei Steiner erschienen, s. die Bemerkung bei op. 96, 97, 98. b(B) 3. Abth. (an die Geliebte; das Geheimniß) November, z 3. Abth., der Kanon: rasch tritt der Tod den Menschen an, es ist ihm keine Frist gegeben, komponirt am 3. Mai 1817, wie bemerkt ist. —

Approximative Entstehung des Lieds: gedenke mein, s. d. J. 1827. Entstehung der Quintettfuge op. 137 (s. d. J. 1827) am 28. November 1817, wie bemerkt ist, nicht, wie Schindler 3. Aufl. (II., 154) sagt: im Jahr 1826.

1818 Op. 102 (2 Son., P. und Vcell.) Mai, nach
49tes Lebensjahr. Schindler 3. Aufl. schon 1817 bei Simrock erschienen (etwa zu Ende des Jahres 1817, wo die in Leipzig um einige Monate verspätete Anzeige eines Bonner Verlags, nicht auffallend ist.

1819 Op. 104 (Beethovens Bearbeitung des P. Trios
50tes Lebensjahr. op. 1, Nr. 3, zu einem Violinquintett). Quelle: die Korrespondenz von Ries mit Beethoven im Text bei op. 106. Op. 106 (P. Son. mit der großen Fuge) entstanden zwischen 1816 und 1819 (K. Holz). Im Sommer 1819 schrieb Beethoven Walzer für Orchester; die Partitnr ging verloren B, 3. Abth.

1820 Beethoven arbeitet ausschließlich an der Messe (2.)
51tes Lebensjahr. in D, s. d. J. 1825 (K. Holz). Die Aufgabe (o! Hoffnung) h, 3. Abth.; op. 119 (12 Bagatelles) nach Schindler (2. Aufl., S. 117) um die Zeit der Messe in D komponirt, (zum Theil gewiß früher, s. den Text bei op. 119).

1821 Op. 105, 107 (16 Reihen, in ältester Zeit gesetzte
52tes Lebensjahr. Var. P. und Flöte.

1822 Ein Brief des Leipziger Verlegers Peters an Beet-
53tes Lebensjahr. hoven v. 13. Juni 1822 (siehe op. 127 Anm.) spricht von einem neuen, Peters zu hoch im Preise gehaltenen V.-Quartett. Da das 10. (op. 74) im J. 1810 erschienen war, das 12. (op. 127) im J. 1822 noch nicht angefangen war, wie man notorisch weiß (s. den Text bei op. 127) so kann nur das 11.

(op. 95. in F Moll) gemeint und die Entstehung des F Moll-Quartetts in's Jahr 1822 oder früher zu setzen sein, was der Natur des Werkes, als Verbindungsglied des 2. und 3. Styls in der Quartettgattung, nach einer beiläufig zwölfjährigen Pause Beethovens, in dieser Art Dichtung, auf das Bedeutsamste entspricht. Selten gelingt auf dem Wege hypothetischer Forschung ein so positives Resultat herzustellen. Durch das Datum des Briefes von Peters und unsere darauf gegründete Deduktion als nothwendig irrthümlich erwiesen, ist somit, wenn Schindler 3. Aufl. (II., 154) das Erscheinen von op. 95 bei Steiner, in's Jahr 1815 (!) setzt. Diese mathematisch zweifellos bestimmte Jahreszahl des Erscheinens, annähernd der Entstehung, eines der wichtigsten Werke Beethovens nehmen wir als eine Entdeckung in Anspruch, wobei wir Schindler darauf aufmerksam gemacht haben wollen, daß unsere „Konjekturalkritiken“ zuweilen positiver sind, als seine positiven Angaben. Op. 112 (Meeresstille und glückliche Fahrt). Umarbeitung der Ruinen von Athen für Wien (s. d. J. 1812) mit Hinzukomponiren des Derwisch-Chors und türkischen Marsches. —

1823 54tes Lebensjahr. Op. 120 (33 P. Var. über einen Walzer). Beethoven macht Notirungen überschrieben: „Zur Messe

in Cis Moll" Schindler, 3. Aufl. II. 33. Siehe unsere Anwendung auf das Cis Moll-Quartett.

1824 Op. 109, 110, 111 (3 P. S.) R. Entstehung
55tes Lebensjahr. aller 3 (?) Sonaten, nach Schindler (2. Aufl.) im Winter von 1821 auf 1822; nach Schindler (3. Aufl.) erschienen: op. 109 im J. 1822; op. 110, 111 im J. 1823 was bei der Vermuthung für die Verspätung in der Rezension wahrscheinlich ist.

1825 Op. 108 (25 Schottische Lieder) R. Nach Schindler
56tes Lebensjahr. entstanden zwischen 1815 — 1825. Op. 121 a. (Adagio, Var. und Rondo P. V. Vcell.) K. Holz; op. 121 b. (Opferlied) R.; op. 122 (Bundeslied) R.; op. 113 (Missa solemnis in D, 2.) nach K. Holz (Mittheilung) angefangen 1818, beendigt 1822, zuerst aufgeführt 1824, womit Schindler (3. Aufl.) und das Erscheinen bei Schott ins J. 1827 (?) setzt. Op. 124 (Ouverture in C Dur Weihe des Hauses (1. Aufführung 1822; erschien nach Schindler (3. Aufl.) 1826. Op. 125 (die Chor-Symphonie) nach K. Holz (Mittheilung) angefangen im Dezember 1822, vollendet im April 1824; Schindler (2 Aufl. S. 139) im November 1823 begann Beethoven die 9. Symphonie zu komponiren, wozu er viele Skizzen vom Lande nach der Stadt brachte, und schon im Februar 1824 war dieser Koloß fertig aufgebaut. Schindler (3. Aufl. II. 152) Ende Oktobers 1823 kam Beethoven nach Wien zurück. Die neue Sym-

phonie war bis auf den 4. Satz fertig, d. h. im Kopfe, die Hauptgedanken aber festgehalten in den Skizzenheften. Nach Schindler zuerst aufgeführt den 7. Mai 1824, erschienen 1826. Die Angaben Schindlers gehen hier, als die wahrscheinlicheren, denen von K. Holz vor, siehe die Gründe im Text bei op. 125. Diese Gründe behalten ihre Geltung wenn Beethoven auch 14 statt nur 3 Monate an einem so großen Werk wie die neunte Symphonie, beschäftigt gewesen sein sollte. Wir nehmen das J. 1822 in der Notiz von K. Holz für einen Schreibfehler, der in 1823 umzuändern ist. **Op. 126** (6 **Bagatelles**) nach Schindler (2. Aufl. S. 117 f. d. J. 1820) zur Zeit der D Messe komponirt. **Op.** 127 (Galitzin'sches B. Quartett in Es) nach K. Holz (Mittheilung) angefangen 1823, vollendet September 1824, zuerst in Wien ausgeführt im März 1825, in St. Petersburg im April 1825 (Notiz des Fürsten Galitzin) nach Schindler (3. Aufl.) erschienen 1826. **Op.** 128 (der Kuß — eines der ältesten Lieder). Die chronologische Quelle des Erscheinens von op. 121, 122, 123, 124, 125, 126, 128 ist das Privilegium dieses Schott-schen Verlags gegen Nachstich, vom 15. August 1825.

Der Kanon: **Si non per portas, per muros;** u 4. Abth. (enthalten in Marx Beethoven, mit der Jahreszahl 1825).

1826 57tes Lebensjahr. Op. 130 (Galitzinsches B. Quartett in B) nach K. Holz (Mittheilung) angefangen 1824, vollendet im Dezember 1825; nach Schindler (3. Aufl.) erschienen 1827 (?). Op. 133 (die große Fuge aus op. 130) erschien nach Schindler (3. Aufl.) 1830 (?) Op. 131 (Violin-Quartett Cis Moll) nach K. Holz angefangen 1824, vollendet im Juli 1826; nach Schindler (3. Aufl. erschienen 1827 (?)

1827 58tes Lebensjahr. Op. 118 R. (Elegischer Gesang) op. 132 (Galitzinsches B. Quartett A Moll) nach K. Holz (Mittheilung) angefangen 1824, vollendet im April 1825, nach der schweren Krankheit Beethovens zu Anfang 1825, woher die Canzona di ringraziamento offerta alla divinita in modo lidico; nach Schindler (3. Aufl.) erschienen 1827; op. 135 (B. Quartett F Dur, letztes) nach K. Holz: vollendet im September 1826. Beethoven schrieb nur noch im November 1826, das Finale $^{2}/_{4}$ zum Quartett in B, op 130, das die Fuge in demselben ersetzte, welche letztere die opus-Zahl 133 erhielt (K. Holz) nach Schindler (3. Aufl.) erschienen 1827.

Die Quartette op. 132, 135, die Quintettfuge op. 137 (s. d. J. 1817) erschienen 1827, nach dem am 26. März 1827 erfolgten Tode Beethovens, das Quartett op. 131 gleichfalls 1827, aber noch zu Lebzeiten Beethovens.

2 Lieder (Gedenke mein f 4. Abth. Empfindungen

bei Lydiens Untreue g 4. Abth.) erschienen, das erste im J. 1832; das zweite (s. d. J. 1806) im J. 1845.

Si quid novisti rectius istis,
Candidus imperti; si non, his utere mecum.

Register zum chronologischen Verzeichniß.

(Die Jahreszahlen dienen nur zum Nachschlagen.)

Messen. In c 1812; in d 1825.

Oratorium. Christus am Oelberge 1811.

Oper. Fidelio 1805.

Melodrama. Ruinen von Athen 1812 und 1822. König Stephan 1812. Egmont 1811.

Ballet. Prometheus 1799.

Kantaten. Der glorreiche Augenblick 1814. Meeresstille und glückliche Fahrt 1822.

Symphonien. Erste 1801; zweite 1804; dritte (Eroica) 1805; vierte 1809; fünfte und sechste (Pastorale) 1809; siebente und achte 1816; neunte 1825. Die Vittoria-Symphonie 1816.

Ouvertüren. Prometheus 1799; Coriolan 1808; die 4 Ouvertüren zu Leonore-Fidelio 1805; Egmont 1811; Ruinen von Athen, König Stephan 1812; die Ouvertüren op. 115 — 1814; op. 124 — 1825.

Orchesterstücke. Tarpeja-Marsch 1813.

Blasinstrumente. Trio 1807; Sextett 1805; Oktett

und Rondino für achtstimmige Harmonie 1794; Equali (4 Posaunen) 1812.

Pianoforte und Orchester. Erstes Konzert 1801; zweites 1802; drittes 1804; Tripel-Konzert 1807; viertes Konzert 1808; fünftes 1811; Phantasie mit Chor 1811.

Pianoforte und Blasinstrumente. Trio mit Klarinette 1799; Quintett 1801; Horn-Sonate 1801; Variationen mit Flöte 1821.

Pianoforte und Bogeninstrumente.

a. Trios op. 1 (3) 1795; op. 70 (2) 1809; op. 97 — 1814; Var. op. 44 Es Dur 1804; Adagio, Variationen und Rondo 1825; Trios ohne opus-Zahlen 1786 und 1812. Vergl. d. J. 1786 für die 3 Quartette für P., V., A., Vcell.

b. Pianoforte und Violine op. 12 (Salieri-Sonaten) 1799; op. 23, 24 (Fries-Sonaten) 1802; op. 30 (Kaiser Alexander-Sonaten) 1803; op. 47 (Kreutzer-Sonate) 1805; op. 96 (Erzherzog-Sonate) 1817; 1a. 2. Abth. Var. (se vuol ballare) 1793; Rondo in g 1808; 5b. 12 Var. für P. und V. oder Vcell. Thema aus Judas Makkabäus fehlt.

c. Pianoforte und Violoncell op. 5 (Duport-Sonaten) 1797; op. 69 (Gleichenstein-Sonate) 1809; op. 102 (Erdödy-Sonaten)

1818; Var. (Zauberflöte) 1799; Var. (Zauberflöte) 1802.

Pianoforte allein.

a. Sonaten. 3 ohne opus-Zahl 1783; op. 2 (3) 1796; op. 7 — 1798; op. 10 (3) 1799; op. 13 — 1800; op. 14 (2) 1799; op. 22 — 1802; op. 26, 27, 28 — 1802; op. 31 (3) 1803; op. 49 (2) 1805; op. 53 — 1805; op. 54 — 1806; op. 57 — 1807; op. 78 1810; op. 79 (Sonatine) 1810; op. 81 — 1811; op. 90 — 1815; op. 101 — 1817; op. 106 — 1819; op. 109, 110, 111 — 1824.

b. Variationen und andere Pianoforte-Kompositionen. Op. 33 (Bagatelles) 1803; op. 34 1803; op. 35 — 1803; op. 76 — 1811; op. 77 (Phantasie) 1810; op. 89 (Elisabeth-Polonaise) 1815; op. 119 (Bagatelles) 1820; op. 120 (33 Variationen) 1823; op. 126 (Bagatelles) 1825; Var. über einen Marsch von Dreßler 1783; P. Var. (Waldmädchen) 1794; P. Var. (Minuetto alla Vigano 1797; Var. 2 Reihen (la bella molinara) 1797; Var. Une fièvre brûlante, La stessa 1799; Tändeln und scherzen; Es war einmal; Kind willst Du, 1800; vieni amore; air suisse 1802; God save the king 1804; 32 Var. 1807; Nr. 28 (Menuett), Nr. 29

(Prélude) 1805; Rondo (C Dur) 1800; Andante 1806.

Pianoforte zu 4 Händen. Op. 6 (Sonate) 1797; op. 45 (3 Märsche) 1804; op. 87 (Var.) 1801; Nr. 27 (Var.) 1800.

Violine.

a. Violin-Romanze op. 40 (erste) 1804; zweite 1805; Violin-Konzert 1809.

b. Septett 1801; Sextett 1810.

c. Quintette op. 4 — 1796; op. 29 — 1802; (Quintettfuge 1817.)

d. Quartette op. 18 (6) 1801; op. 59 (3) 1808; op. 74 — 1810; op. 95 — 1822; op. 127 1825; op. 130, 131 — 1826; op. 132, 135 1827; Quartettfuge (op. 133) 1827.

e. Trios op. 3 — 1796; op. 8 (Serenade), op. 9 (die 3 Großen) 1798; op. 25 (Serenade) 1802.

Beethoven-Arrangements. Das P.-Trio op. 1, Nr. 3 als Violin-Quintett 1819; das Septett als P. Trio mit Klarinette 1805, angeblich als Violin-Quintett 1804. Die Prometheus-Musik für Pianoforte allein 1802. Das Violinkonzert als 6. Pianofort-Konzert 1808. Die 2. Symphonie für P., V. und Vcell. 1816. Klavierauszug (vielleicht nur von Beethoven durchgesehener) des Terzetts: tremate empi 1814.

Vokalmusik. Die Oper Leonore-Fidelio 1805; op. 32

(geistl. Lieder); der Wachtelschlag 1804; op. 46 Adelaide 1812; op. 48 (ah! perfido) 1796; op. 52 (8 Lieder) 1805; op. 75 (6 Lieder) 1810; op. 82 (4 Arietten; Duett), op. 83 (3 Lieder) 1811; op. 88 (Lebensglück) 1804; op. 98 (Liederkreis), op. 99 (der Mann von Wort), op. 100 (Merkenstein) 1817; op. 116 (Terzett: Tremati empi) 1814; op. 108 (Schottische Lieder); op. 128 (Der Kuß); op. 121 (Opferlied); op. 122 (Bundeslied) 1825. Opferlied (eine von op. 121 verschiedene Lieddichtung) 1797; op. 136, der glorreiche Augenblick 1814; An die Hoffnung, 1806. An die Geliebte; das Geheimniß 1817. Maurerfragen oder: der freie Mann; Empfindungen bei Lydiens Untreue 1806. Lied aus der Ferne; Andenken, 1810. Kriegslied der Oesterreicher, 1797. Seufzer eines Ungeliebten, 1800; Gedenke mein, 1817. Zwei Gesänge aus Reißigs Blümchen der Einsamkeit 1812. Die Kanons: Kurz ist der Schmerz, 1813; rasch tritt der Tod, 1817. Si non per portas, per muros, 1825.

Tanzmusik. Die Jahre 1802, 1804, 1808, 1811.

II. Tonalisches Verzeichniß sämmtlicher Werke Beethovens.

C Dur 30 Anwendungen. Op. 2. Nr. 3 P. Son.; op. 15, 1. P. Konzert; op. 21, 1. Symphonie; op. 29 Violin-Quintett; op. 32. Nr. 2, 5 geistliche Lieder; op. 43 Prometheus-Ouverture; op. 45 Nr. 1, vierhänd. Märsche; op. 53 P. Son.; op. 56 Tripel-Konzert; op. 59. Nr. 3 Violin-Quartett; op. 72 die drei ersten Leonoren-Ouverturen; op. 75. Nr. 2 Neue Liebe, neues Leben; op. 86 erste Messe; op. 87 Trio (2 Hoboen, Engl. Horn) und die vierhändigen Waldstein-Var.; op. 89 Elisabeth-Polonaise; op. 102. Nr. 1 Son. P. u. Vcell; op. 115 Ouverture; op. 120, 33 Variat.; op. 124 Ouverture; c. 3. Abth. Tarpeja-Marsch; d. 3. Abth. P. Son. k Nr. 3. 4. Abth. Posthumes P. Quartett; e 4. Abth. Seufzer eines Ungeliebten; Variat. 2. Abth. Nr. 4, 5, 25.

Einzelsätze in C Dur (32 Anwendungen).

Largo op. 7 (Es Dur) Adagio, op. 9. Nr. 3 (C Moll) Adagio, op. 12. Nr. 3 (Es Dur) Andante,

op. 14. Nr. 2 (G Dur) Adagio, op. 18. Nr. 2 (G Dur) Andante, op. 18. Nr. 3 (C Moll) Adagio, op. 31. Nr. 1 (G Dur), op. 33 (Bagat.) Nr. 2, 5; op. 43 (Prometheus) Nr. 1, 10, 11, 12; Allegretto op. 70. Nr. 2 (Es Dur); op. 72 (Fidelio) Nr. 10, Duett: um in der Ehe, Nr. 18, Finale. Egmont-Entre-Akt, (op. 84) Nr. 5; op. 85 (Oratorium) Nr. 4, Nr. 6 Chor der Krieger, Chor der Engel; op. 91 (Wellingtons Sieg) Marlborough; op. 98. Nr. 5 Es kehrt der Maien; op. 105. Nr. 3 Variat. Arietta, op. 111 (C Moll), op. 114 Arie (Ruinen von Athen), op. 112 (Bagatelles) Nr. 2, 7, 8; op. 123 **Et resurrexit** (Messe in D), op. 136 (Kantate) Nr. 6 Chor. h 3. Abth. Nr. 3 (Lied); Finale der C Moll-Symphonie.

C Moll 14 Anwendungen. Op. 1. Nr. 3 P.-Trio; op. 9. Nr. 3 Violin-Trio; op. 10. Nr. 1 P.-Son.; op. 13 **Sonate pathétique**; op. 18. Nr. 4 Violin-Quartett; op. 30. Nr. 2 Alexander-Sonate P. u. V.; op. 37, 3. P. Konzert; op. 62 Coriolan-Ouverture; op. 67, 5. Symphonie; op. 80 Fantasie für P., Orchester und Chor; op. 111 P. Son. Nr. 36, 2. Abth. (32 P. Variat.) l 3. Abth. P. Variat. h 4. Abth. **Equali** Nr. 1.

Einzelsätze in C Moll (9 Anwendungen).

Marcia funebre op. 55 (Es Dur) Abwesenheit op. 81 (Es Dur), op. 85 Arie (meine Seele);

op. 86 Agnus Dei; op. 105. Nr. 2 Variat.; op. 112 (Bagatelles) Nr. 5; Fidelio Nr. 1 O wär' ich schon mit dir vereint; c Nr. 1, 2. 4. Abth. (Lieder).

CisMoll. Op. 27. Nr. 2 P. Son. quasi Fantasia; op. 131 Violin-Quartett.

DDur. 24 Anwendungen. Op. 6 vierhänd. P. Son.; op. 8 Trio-Serenade (V., A., Vcell); op. 9 Nr. 2 Violin-Trio; op. 10 Nr. 3 P. Son.; op. 12. Nr. 1 Salieri-Son. (P. u. V.); op. 18. Nr. 3 Violin-Quartett; op. 25 Trio-Serenade (V., A., Fl.); op. 28 P. Son.; op. 36, 2. Symphonie; op. 45. Nr. 3 (vierhändiger Marsch); op. 61 Violin-Konzert; op. 70. Nr. 1 P. Trio; op. 76 P. Variat.; op. 91 Siegessymphonie (Wellington's Sieg); op. 102. Nr. 2 Erdödy-Son. (P. u. Vcell); op. 112 Meeresstille und glückliche Fahrt; op. 123 Missa solemnis (2. Messe); op. 137 Quintett-Fuge; f Nr. 3. 3. Abth. P. Son. k Nr. 2. 4. Abth. Posthumes P. Quartett; p 4. Abth. Militärmarsch; 2. Abth. Nr. 13, 26, 27 (P. Var.).

Einzelsätze in DDur (32 Anwendungen).

Largo op. 2. Nr. 2 (ADur) Andante; op. 18. Nr. 5 (ADur) Adagio; op. 31. Nr. 1 (ADur); op. 33. Nr. 6; op. 43. Nr. 4, 8, 13; Fidelio Nr. 16 Quartett (Er sterbe); op. 82. Nr. 2 Liebesklage; op. 85 (Oratorium) Nr. 5 Chor der Krieger; Allegretto op. 95 (FMoll); Andante op. 97 (BDur);

op. 105. Nr. 6 Variat.; op. 107. Nr. 8 Variat.; op. 108 Schottische Lieder Nr. 3, 5, 9, 11, 12, 14, 15, 18, 21, 24; op. 112 (Bagatelles) Nr. 3, Allegro (Nr. 2) op. 131 Cis Moll-Quartett. e². 3. Abth. Schlußgesang; f². 3. Abth. Andenken; a. Nr. 6. 3. Abth. Section c, Lied; b. Nr. 1. 3. Abth. Section c, Lied; k. 3. Abth. c, Lied; q. 4. Abth. Choral-Melodie.

D Moll (4 Anwendungen.) Op. 31. Nr. 2 P. Son.; op. 84 Klärchens Tod, Egmont Entre-Akt; op. 72 Fidelio: Rache-Arie; op. 125 die Chor-Symphonie.

Einzelsätze in D Moll (10 Anwendungen).

Adagio op. 8 (D Dur); Andante op. 9. Nr. 2 (D Dur); Largo op. 10. Nr. 3 (D Dur); Adagio op. 18. Nr. 1 (F Dur-Quartett); Allegro molto op. 25 (D Dur); Andante op. 28 (D Dur); Largo op. 70. Nr. 1 (D Dur); Adagio op. 102. Nr. 2 (D Dur); op. 108. Nr. 7 Schott. Lied; Et incarnatus op. 123 (D Messe).

Des Dur Allegretto op. 27. Nr. 2; Andante 57 (F Moll); Andante op. 130 (B Dur-Quartett); Lento op. 135 (F Dur-Quartett).

Es Dur (35 Anwendungen.) Op. 1. Nr. 1. P.-Trio; op. 3 Violin-Trio; op. 4 Violin-Quintett; op. 7 P. Son.; op. 12. N. 3 Salieri-Son. (P. u. V.); op. 16 P. Quintett mit Blasinstrumenten; op. 20 Septett; op. 27. Nr. 1

P. Son. **Quasi Fantasia**; op. 31. Nr. 3 P. Son.; op. 32. Nr. 3 die Liebe des Nächsten, geistl. Lied; op. 35 P. Variat. auf das Kontratanz-Prometheus-Eroica-Thema; op. 44 Variat. auf ein Original-Thema (P., V. u. Vcell); op. 45. Nr. 2 vierhändiger Marsch; op. 48 **Aria: ah! perfido**; op. 52. Nr. 4 Maigesang; op. 55, 3. Symphonie (**Eroica**); op. 70. Nr. 2 P. Trio; op. 71 Sextett für Blasinstrumente; op. 73, 5. P. Konzert; op. 74 Violin- (Harfen) Quartett; op. 81a **Les Adieux** P. Son.; op. 81b Violin-Sextett; op. 82. Nr. 3 Lied: stille Frage; op. 84, 2. Egmont Entre-Akt und Melodrama (süßer Schlaf); op. 98 Liederkreis; op. 117 König Stephan-Ouverture; op. 127 Violin-Quartett; d Nr. 1 3. Abth. P. Son.; i 4. Abth. **Tempo di Minuetto** für Orchester; k Nr. 1 4. Abth. Posthumes P. Quartett; n 4. Abth. **Rondino** für achtstimmige Harmonie; o Nr. 1 4. Abth. P. Trio (das älteste); a Nr. 2 3. Abth., g 4. Abth. (2 der ältesten Lieder).

Einzelsätze in Es Dur (36 Anwendungen).

Andante op. 1. Nr. 3 (C Moll); Adagio op. 11 (B Dur); Adagio op. 18. Nr. 6 (B Dur); Adagio op. 15 (B Dur); Adagio op. 22 (B Dur); **Tempo di Minuetto** op. 30. Nr. 3 (G Dur); op. 33 Nr. 1; op. 43 Prometheus Nr. 9, 16; Adagio op. 60 (B Dur); op. 72 Fidelio, Terzett (ein Mann ist

bald genommen); op. 86 **Et incarnatus est**; op. 91 (Wellington's Sieg) **Rule Brittania**; Adagio op. 96 (G Dur); op. 105. Nr. 4, 5 Variat. (P. u. Flöte); op. 108 Schottische Lieder Nr. 8, 10, 17; op. 114. Nr. 1 Chor, Nr. 6 Marsch und Chor (Ruinen von Athen); die 32. Veränderung (große Fuge) in op. 120 (C Dur); op. 126 Bagatelles Nr. 3, 6; Cavatina op. 130 (B Dur-Quartett) Nr. 10b, zweite Abth. Variat.; b 3. Abth. Lied; a Nr. 2, 3. Abth. Section C, Kriegers Abschied; p 3. Abth. Section C, (Als die Geliebte sich trennen wollte) Nr. 38, zweite Abth. die Sehnsucht, 3. Abth. Section B. Nr. 13 Hoffnungswalzer für P.; f 4. Abth. Lied (Gedenke mein).

Es Moll. Op. 85, Christus am Oelberge (Introduktion). Posthumes P. Quartett. 1. Satz. Nr. 1 k, 4. Abth.

E Dur (12 Anwendungen.) Op. 14, Nr. 1 P. Son.; op. 32, Nr. 1. Geistl. Lied; op. 72 Fidelio (4. Ouvertüre; Arie mit den 3 Hörnern und Fag.); op. 82 Duett (Lebensgenuß); op. 83, Nr. 1 Wonne der Wehmuth; op. 109 P. Son.; op. 118 Elegischer Gesang; op. 121 Opferlied; a, Nr. 1, Sektion C, 3. Abth. (Sehnsucht) h, Nr. 2, Sektion C, 3. Abth. (Opferlied, Text wie in op. 121), i 2, 3. Abth. Sektion C, Abendlied (wenn die Sonne niedersinket).

Einzel-Sätze in E Dur. (8 Anwendungen).

Largo op. 1, Nr. 2 (G Dur); Adagio op. 2, Nr. 3 (C Dur); Adagio op. 9, Nr. 1 (G Dur); Largo op. 37 (C Moll); Adagio op. 59, Nr. 2 (E Moll); Adagio op. 69 (A Dur); Rondo op. 90 (E Moll); Scherzo op. 131 (Cis Moll-Quartett).

E Moll 2 Anwendungen. Op. 90 P. Son.; op. 59 Nr. 2 (Violin-Quartett).

Einzel-Sätze in E Moll. (3 Anwendungen).

Andante op. 58, 4. P. Konz. (G Dur); Prestissimo op. 109 (E Dur); Derwisch-Chor (Ruinen von Athen op. 114).

F Dur 24 Anwendungen. Op. 5, Nr. 1, Son. P. und Vcell; op. 10, Nr. 2 P. Son.; op. 17 Son. P. und Horn; op. 18, Nr. 1 Violin-Quartett; op. 24 Son. P. und V.; op. 33 (Bagatelles) Nr. 3; op. 34 P. Variat. auf ein Original-Thema; op. 43, Nr. 2, 3, 14 (Prometheus), op. 50 Violin-Romanze mit Orchester; op. 52, Nr. 3 (Liedchen von der Ruhe), Nr. 6 (Ohne Liebe); op. 54 P. Son.; op. 59, Nr. 1 Violinquartett; op. 66 Var. (Zauberfl. P. und V.) op. 68 Pastoralsymphonide; op. 83, Nr. 3 Lied (mit einem gemalten Bande); op. 93, 8. Symphonie; op. 100 Merkenstein (Lied); op. 135

letztes Violin=Quartett; Nr. 35, 2. Abth. Andante für P., e, 3. Abth., Nr. 2 P. Son. u, 3. Abth., ein noch nicht erschienenes Original Violin=Quintett (Rußland).

Einzel=Sätze in F Dur. (31 Anwendungen).

Adagio op. 2, Nr. 1 (F Moll); Polacca op. 8 (D Dur); Andante op. 21 (C Dur); Adagio op. 29 (C Dur); Andante op. 47 (A Moll); op. 72 Fidelio, Nr. 6 Terzett: Gut, Söhnchen, gut; op. 80 (C Moll Fantasie, P. Orch. und Chor) Marcia; op. 84, Nr. 9, Siegessymphonie in Egmont; Terzett: in meinen Adern; op. 85, Nr. 6 (Christus am Oelberg); op. 86 (Messe in C) Benedictus; Adagio op. 87 Hoboe=Trio (C Dur); Scherzo op. 92 (A Dur) 7. Symphonie; Alla Marcia op. 101 P. Son. (A Dur); op. 107, Nr. 2, 4, 5, Variat. P. und Flöte; op. 108, Nr. 2, 6, 13, 20. Schottische Lieder; op. 123 (Messe in D) Qui tollis. Et ascendit; Adagio in Modo lidico op. 132 (A Moll=Quartett); op. 136, Nr. 2, Chor; Adagio Posthumes P. Quartett Nr. 3 (C Dur); Nr. 1 a, 2. Abth. Variat; Nr. 9, 10, 12 (Variat.) i, 3. Abth. (Alexandermarsch).

F Moll 7 Anwendungen. Op. 2, Nr. 11 P. Son.; op. 57 P. Son.; op. 84 Egmont=Ouvertüre; Klärchens Lied: die Trommel gerühret; op. 95 Violin=Quartett; Nr. 29, 2. Abth. P. Präludium; f, Nr. 2, 3. Abth. P. Son. —

Einzel-Sätze in F Moll. (8 Anwendungen).

Allegretto op. 10, Nr. 2 (F Dur); Poco Adagio op. 17 (F Dur); Adagio op. 59, Nr. 1 (F Dur-Quartett) op. 72, Fidelio, Introduktion des 2. Akts; op. 86 Qui tollis. Scherzo op. 110 (As Dur). Grave op. 135 (F Dur. Muß es sein? —) Schmerzenswalzer für Pianoforte 3. Abth. B. Nr. 13.

Fis Dur. Op. 78, P. Son.

Fis Moll. Op. 32, Nr. 4: Vom Tode (geistl. Lied); Schluß des 1. Theils von Wellingtons Sieg op. 91; Adagio, op. 106 P. Sonate (B Dur).

G Dur 26 Anwendungen. Op. 1, Nr. 2 P. Trio; op. 9, Nr. 1 Violin-Trio; op. 14, Nr. 2 P. Son.; op. 18, Nr. 2 Violin-Quartett; op. 30, Nr. 1 Alexander-Son. P. und V.; op. 31, Nr. 1 P. Son.; op. 40 Violin-Romanze mit Orchester; op. 49, Nr. 2 P. Son.; op. 52, Nr. 2, 5, 8, Lieder (ich weiß eine Farbe; Molly's Abschied; das Blümchen Wunderhold); op. 58, 4. P. Konzert; op. 72 Fidelio, Duett: o namenlose Freude, Nr. 17; das Quartett: mir ist so wunderbar, Nr. 4; op. 75, Nr. 5 Lied: An den fernen Geliebten; op. 79 P. Sonatine; op. 94: An die Hoffnung; op. 96 Son. P. und V.; op. 99 Der Mann von Wort; op. 114 Ouvertüre zu den Ruinen von Athen; op. 117 Triumphmarsch aus König Stephan; op. 121a, Variat. P. V.

und Vcell (ich bin der Schneider Kakadu); op. 129 P. Rondo; Nr. 2 b, 2. Abth., P. Rondo; b, 3. Abth., Rondo P. und V. e, 3. Abth., Nr. 1 P. Son. —

Einzel-Sätze in G Dur. (24 Anwendungen).

Andante op. 25 (D Dur); op. 43 Prometheus, Nr. 6, 7, 14; Rondo op. 49 (G Moll); Larghetto op. 61 Violin-Konzert (D Dur), op. 85 Oratorien-Arie (preiset des Erlösers Güte); op. 98 Nr. 2: Wo die Berge blau; op. 105, Nr. 1 Var. P. und Flöte; op. 107, Nr. 3 Var. P. und Flöte; op. 114, Ruinen von Athen, Nr. 7 Chor; op. 119 (Bagatelles) Nr. 6, 12; op. 123 D Messe Benedictus; op. 126, Nr. 1, 5; Alla danza tedesca op. 130 (B Dur-Quartett); op. 136 Kantate: der glorreiche Augenblick, Nr. 4, Cavatina und Chor; 2. Abth., Nr. 3 a, 5 b, 11, (P. Variat.); 3. Abth., Sektion c, b, Nr. 2, das Geheimniß; Nr. 2, 5 (Trinklied: ich liebe Dich, sowie Du mich).

G Moll 4 Anwendungen. Op. 5, Nr. 2 Son. P. und Vcell; op. 49, Nr. 1 P. Son.; op. 77 Fantasie für Pianoforte; op. 75, Nr. 3 Lied: Es war einmal ein König.

Einzel-Sätze in G Moll. (12 Anwendungen).

Andante op. 79 (G Dur); Nr. 38, 2. Abth. (Nr. 1, 2, 4): Die Sehnsucht von Goethe, 3 Melodien

auf denselben Text, siehe die 4. bei Es Dur; Scherzo op. 96 (G Dur); op. 107, Nr. 10 Var. P. und Flöte; op. 108 Schottische Lieder, Nr. 4, 23, 25; op. 114, Nr. 2 Duett (Ruinen von Athen); die Introduktion in op. 121 a, Var. P. V. und Vcell (G Dur); op. 126, Nr. 2 (Bagatelles).

Gis Moll. Op. 131, Nr. 6 (Cis Moll-Quartett).

As Dur Op. 26 P.-Son.; op. 72 Fidelio, Tenorarie (in des Lebens Frühlingstagen); op. 110 P. Son.; r 3. Abth. Arietta (In questa tomba oscura).
4 Anwendungen.

Einzelsätze in As Dur (23 Anwendungen).

Adagio op. 1, Nr. 1 (Es Dur); Adagio op. 3 (Es Dur); Adagio op. 10, Nr. 1 (C Moll), Adagio op. 13 (C Moll); Largo op. 15 (C Dur); Adagio op. 20 (Es Dur); Adagio op. 27, Nr. 1 (Es Dur); Adagio op. 30, Nr. 2 (C Moll); Scherzo op. 31, Nr. 3 (Es Dur); op. 33 (Bagatelles), Nr. 7; Adagio op. 56 Tripel-Konzert (C Dur); Andante op. 67 (C Moll-Symphonie); Allegretto (Scherzo) op. 70, Nr. 2 (Es Dur); Adagio op 74 Harfen-Quartett (Es Dur); Adagio op 81 b Sextett für Blasinstrumente (Es Dur); Sturmmarsch op. 91 (Wellington's Sieg); op 98, Nr. 3 Leichte Segler, Nr. 4 diese Wolken; Adagio op. 127 (Es Dur-Quartett); Andante f 3. Abth. P. Son. (F Moll);

b 4. Abth. (o Du! nach der sich alle meine Wünsche lenken); Equali 4. Abth. h Nr. 2.

As Moll. Marsch auf den Tod eines Helden, op. 26 (Marcia sulla morte d'un eroe). Adagio $^{12}/_{16}$ in op. 110 P. Son.

A Dur 12 Anwendungen. Op. 69 Son., P. und Vcell.; op. 75, Nr. 1, 4, 6 (Mignon, Gretels Warnung; der Zufriedene); op. 82, Nr. 1 Hoffnung; op. 84 Klärchens Lied: Freudvoll und leidvoll; op. 88 Lebensglück; op. 92 7. Symphonie; op. 101 P. Son.; op. 128 der Kuß; op. 136 Kantate: Der glorreiche Augenblick; g 3. Abth. P. Rondo.

Einzelsätze in A Dur (19 Anwendungen).

Andante op. 12, Nr. 1 (D Dur); Andante op. 23 (A Moll); op. 33 (Bagatelles), Nr. 4; Larghetto op. 36 (D Dur, 2. Symphonie); op. 72 Fidelio Nr. 2 Duett (jetzt Schätzchen), Nr. 9 Duett (jetzt Alter), Nr. 15 Terzett (Euch werde Lohn); Adagio op. 80 (C Moll); op 84 Egmont Entre-Akt Nr. 2; op. 85 (Oratorium) Nr. 3 Duett (so ruhe denn); op. 86 Sanctus; op. 114 Ruinen von Athen, Nr. 8 Chor; op. 112 (Bagatelles), Nr. 4, 10; Andante op. 131 (Cis Moll-Quartett); Scherzo op. 132 (A Moll-Quartett); Andante, Posthumes P.-Quartett Nr. 2 (D Dur); k 4. Abth. Menuetto con

Variazioni; f Nr. 3, 3. Abth. (D Dur, P. Sonate); 2. Abth. Nr. 2a, 5a, 1b, (P. Variat.).

A Moll 7 Anwendungen. Op. 23 Son., P. und V., op. 47 Kreutzer Son., P. und V.; op. 32, Nr. 6, Bußlied; op. 52, Nr. 1 Urians Reise, Nr. 7 Marmotte; op. 72 Fidelio, Nr. 14 Duett: nur hurtig fort, nur frisch gegraben; op. 132 Violin-Quartett.

Einzelsätze in A Moll (9 Anwendungen).

Andante op. 12, Nr. 2 (A Dur); Andante op. 59, Nr. 3 (C Dur); Scherzo op. 69 (A Dur); Allegretto op. 92 (A Dur-Symphonie); Andante op. 101 (A Dur), Allegro op. 102 (C Dur); op. 107, Nr. 7 Variat. P. und Flöte; op. 108, Nr. 1 Schottische Lieder; op. 112, Nr. 9 (Bagatelles). —

B Dur 16 Anwendungen. Op. 11 P. Trio mit Klarinette; op. 18, Nr. 6 Violin-Quartett; op. 19, 2. P. Konzert; op. 22 P. Son.; op. 46 Adelaide; op. 60, 4. Symphonie; op. 72 Fidelio, Nr. 12 Chor: o welche Lust; op. 97 Gr. P. Trio; op. 106 P. Sonate; op. 116 Terzett mit Orchester: tremate empi; op. 122 Bundeslied; op. 130 Violin-Quartett; op. 133 Große Quartettfuge (aus op. 130); a 3. Abth. P. Trio in einem Satz; l. 4. Abth. P. Rondo mit Orchester; o Nr. 2, 4. Abtheilung P. Trio (das älteste, siehe oben Es Dur).

Einzelsätze in B Dur (27 Anwendungen).

Andante op. 3 (Es Dur); Andante op. 4 (Es Dur); Andante op. 16 (Es Dur); Andante op. 18, Nr. 3 (D Dur); Adagio op. 24 (F Dur); Adagio op. 31, Nr. 2 (D Moll-Sonate); op. 43 (Prometheus), Nr. 5, 12, 15; Scherzo op. 59, Nr. 1 (F Dur); Andante op. 68 (F Dur); Adagio op. 71 (Es Dur); op. 72 Fidelio, Nr. 5 Arie (Hat man nicht auch Geld daneben), Nr. 7 Marsch; op. 82 Liebesungeduld; Allegretto op. 93 (F Dur, 8. Symphonie), op. 114 Türkischer Marsch (Ruinen von Athen); op. 112, Nr. 11 Bagatelles; op. 123 Credo et vitam venturi saeculi (Messe in D); Adagio op. 125 (D Moll, Chorsymphonie) op. 136 Kantate, Nr. 3 Chor; 2. Abth. Nr. 8 P. Variat., 3. Abth. f Nr. 1 (Es Dur) k P. Variat., Section C, a, Nr. 3, der Jüngling in der Fremde; f Lied aus der Ferne (als mir noch die Thräne der Sehnsucht nicht floß). —

B Moll. Scherzo op 130 (B Dur-Quartett); Introduktion op. 60 (4. Symphonie); das Poco Sostenuto (ob ein Gott sei?) in op. 94 (An die Hoffnung von Tiedge). Die Trios der Scherzosätze in den Solosonaten op. 106, 110. —

H Dur. Adagio op. 73 (Es Dur, P. Konzert); Schlußsatz in op. 77 (Phantasie für P., G Moll); op. 91

Wellington's Sieg (Schlacht); op. 136 Kantate, Nr. 4 Rezitativ (Seherin: Das Auge schaut).

H Moll. Op. 83, Nr. 2 Sehnsucht (was zieht mir das Herz?); op. 123 **Sanctus, Osanna, Agnus** (Messe in D); op. 126, Nr. 4 **Bagatelles**; op. 131, Nr. 3 (Cis Moll-Quartett).

„In diesem Register sind 226 tonale Hauptanwendungen und 282 Einzelanwendungen verzeichnet.“

Resultat.

Am ersten Platz stehen die einfachen Farben: C Dur — C Moll, D Dur, A Dur, F Dur, B Dur, Es Dur.

Großes Uebergewicht von Dur über Moll, von Kraft über Elegik (in der Proportion von 440 zu 80).

Die Zwischensätze rascher und langsamer Bewegung (Sonate, Trio, Quartett, Symphonie) sind in der Terz modulirt, wenn sie nicht in der Dominante, Subdominante oder Moll-Parallele stehen (siehe die Einzelsätze: C Dur in C Moll; As Dur in C Dur; D Dur in F Moll; D Dur in B Dur; F Dur in A Dur; C Dur in Es Dur; Es Dur in G Dur; E Dur in G Dur; E Dur in C Dur).

III. Dedikationsverzeichniß sämmtlicher Werke Beethovens.

A. Gekrönte Häupter; Prinzen von Geblüt.

Erzbischof zu Köln, Kurfürst Maximilian Friedrich (Bruder Kaiser Joseph II.) 3 Sonaten ohne opus-Zahl (f 3. Abth.).

Kaiserin Marie Theresia von Oesterreich (zweite Gemahlin Franz I. op. 20 (Septett).

König Friedrich Wilhelm II. von Preußen op. 5 (2 Sonaten für Pianoforte und Violoncell).

Prinz Louis Ferdinand von Preußen op. 37 (3. Pianofort-Konzert.)

König Friedrich Wilhelm III. von Preußen op. 125 (die Chorsymphonie).

Kaiser Alexander I. von Rußland op. 30 (3 Sonaten für Pianoforte und Violine).

Kaiserin Elisabeth von Rußland op. 89 (Polonaise für Pianoforte). Das erste, bei Steiner verlegte vierhändige Arrangement der A Dur Symphonie, von Beethoven, bei dem Interesse das die Symphonie für ihn haben mußte, gewiß durchgesehen. Ebenso gewiß war die Widmung an die Kaiserin seine Anordnung gewesen, da er die Absicht gehabt hatte der

Kaiserin die Partitur zu widmen (Brief Beethovens vom 20. Jan. 1816: Die Symphonie wird der Kaiserin von Rußland gewidmet, Ries S. 138.)

König Maximilian Joseph von Baiern op. 80 (Phantasie für Pianoforte, Orchester und Chor).

Prinz-Regent von England (Georg IV.) op. 91 (Wellingtons Sieg bei Vittoria).

Erzherzog Rudolph von Oesterreich op. 58, 73 (4., 5. Pianofort-Konzert) op. 81 (**Les Adieux, l'Absence et le Retour,** Solosonate); op. 96 (Sonate für Pianoforte und Violine); op. 97 (Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell); op. 106 (große P. Sonate); op. 111 (letzte P. Sonate); op. 123 (große Messe in D); op. 133 (große Quartett-Fuge, sowie deren vierhändiges Arrangement mit der opus-Zahl 134).

B. Fürsten; Fürstinnen.

Regierender Fürst Lobkowitz, Herzog von Raudnitz op. 18 (6 Violin-Quartette), op. 55 (**Eroica**); op. 56 (Tripel-Konzert); op. 67, 68 (5. und 6. Symphonie), siehe unten: Graf Rasoumowsky; op. 74 (Violin-Quartett); op. 98 (Liederkreis).

Fürst Kinski op. 86 (Messe in C).

Fürst Karl Lichnowski Nr. 2a Variationen (**Molinara**); op. 1 (3 Trios für Pianoforte, Violine und Violoncell); op. 13 (**Sonate pathétique**); op. 26 (Sonate mit dem Marsch auf den Tod eines Helden); op. 36 (2. Symphonie).

Fürst Anton Radziwill op. 115 (Fest-Ouvertüre).

Fürst Nikolai (Borissowitsch) Galitzin op. 124 (Ouvertüre); op. 127, 130, 132 (3 Violin-Quartette).

Fürstin Kinski op. 75 (6 Lieder); op. 83 (3 Lieder); op. 94 (An die Hoffnung).

Fürstin Lichnowski. Das Beethoven-Arrangement für Pianoforte der Prometheus-Musik; Nr. 5b, 2. Abth. (Variationen für Pianoforte und Violoncell auf ein Händelthema).

Fürstin Odescalchi (siehe Gräfin Keglevics) op. 15 (Pianoforte-Konzert, C Dur); op. 34 (Variationen auf ein Originalthema).

Fürstin Esterhazy op. 45 (3 vierhändige Märsche).

Fürstin Lichtenstein op. 27 Nr. 1 (Sonata quasi Fantasia).

C. Grafen; Gräfinnen.

Graf Waldstein op. 53 (Solosonate); op. 87 (vierhändige Variationen auf ein Thema des Grafen).

Graf Browne op. 9 (die großen Violin-Trios); op. 22 P. Sonate op. 32 (6 geistliche Lieder); Nr. 10b, Variationen (Bei Männern, welche Liebe fühlen).

Graf Brunswik op. 57, Sonate; op. 77, Phantasie.

Graf Moritz Lichnowski op. 35, Variationen auf das Kontratanz-Prometheus-Eroica-Thema; op. 90, Sonate.

Graf Moritz Fries op. 23, Sonate für Pianoforte und Violine.

Graf Ferdinand Fries op. 24, Sonate für Pianoforte

und Violine; op. 29, Violin-Quintett C Dur; op. 92, 7. Symphonie.

Graf Obersdorf op. 60, 4. Symphonie.

Graf Andreas Rasoumowski op. 59, 3 Violin-Quartette und, mit dem Fürsten Lobkowitz, Herzog von Raudnitz, zusammen (siehe diesen oben) op. 67, 68 (5. und 6. Symphonie).

Gräfin Thun op. 11, Trio für Piano, Klarinette, Violoncell.

Gräfin Keglevics (siehe Fürstin Odescalchi) op. 7, Sonate; Nr. 8, Variationen (la stessa).

Gräfin Lichnowsky Nr. 2b, Rondo für Pianoforte in G.

Gräfinnen Deym und Brunswik Nr. 27, 2. Abth. vierhändige Variationen auf ein Originalthema.

Gräfin Browne, geb. von Vietinghoff (eine Livländerin) op. 10, 3 Sonaten; op 31, 3 Sonaten; Nr. 5a, Nr. 10a, 2. Abth. Variationen (Danse russe; Tändeln und scherzen).

Gräfin Julia Guicciardi op. 27, Nr. 2 (Sonata quasi Fantasia).

Gräfin Clary op. 48 (Scena ed Aria, Ah! perfido).

Gräfin Brunswik op. 78, Sonate.

Gräfin Hatzfeld Nr. 13, 2. Abth., Variationen (vieni amore).

Gräfin Erdödy op. 70, 2 Trios für Pianoforte, Violine und Violoncell; op. 102, 2 Sonaten für Pianoforte und Violoncell.

D. Barone; Baroninnen.

Baron van Swieten op. 21, 1. Symphonie.

Baron Gleichenstein op. 69, Sonate für Pianoforte und Violoncell.

Baron Pasqualati op. 118, Elegischer Gesang.

Baron Stutterheim op. 131, Violin-Quartett (Cis Moll).

Baronin Browne op. 14, 2 Sonaten; op. 17, Horn-Sonate.

E. Nicht titulirter Adel.

Von Nikelsberg op. 19, 2. Konzert für Pianoforte (B Dur).

Von Sonnenfels op. 28, Sonate.

Von Collin op. 62, Coriolan-Ouvertüre.

Von Domanovetz (Zmeskall, Hoffekretair; seinem Freunde ist dazu gesetzt) op. 95, Violin-Quartett (F Moll).

Frau von Breuning, die Bearbeitung des Violinkonzerts zum 6. Pianofortkonzert.

Fräulein von Brentano op. 109, Sonate.

Fräulein von Breuning Nr. 1, 2. Abth., Variationen für Pianoforte und Violine (se vuol ballare) d, 3. Abth. Leichte Sonate.

Frau von Brentano, op. 120, 33 Variationen).

Seiner kleinen Freundin M. B. (Maximiliana von Brentano? vergleiche op. 109) a, 3. Abth., Pianoforte-Trio in einem Satze.

F. Kopf- und Herz-Adel.

J. Haydn op. 2, 3 Sonaten; A. Salieri op. 12, 3 Sonaten für Pianoforte und Violine; Rudolph Kreutzer, op. 47, Sonate für Pianoforte und Violine.

Goethe op. 112, Meeresstille und glückliche Fahrt; op. 76, Variationen, seinem Freunde Oliva (Rußland); op. 135, letztes Violinquartett, seinem Freunde Wolfmayer.

IV. Vertheilung sämmtlicher Werke Beethovens auf die 3 Perioden.

1. (traditionelle) Periode.

Op. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20.

Varioliden.

(Der 2. Periode ganz oder theilweise angehörig.)

Op. 9 (die großen 3 Violin-Trios); op. 10, Nr. 2, Satz 2; op. 10, Nr. 3; op. 13, Satz 1; op. 14, Nr. 1, Satz 2; op. 18, Nr. 1, Satz 2; op. 18, Nr. 4, Finale; op. 18, Nr. 5, Finale; op. 18, Nr. 6, Finale; op. 20, Adagio; Finale.

2. (persönliche) Periode.

Op. 22, 26, 27, Nr. 2, 28, 29, 30, 31, 32, 34, 35, 37, 40, 45, 46, 47, 50, (op. 51 fehlt), 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 67, 68, 69, 70, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 80, 81a, 83, 84, 85, 86, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 97, 98, N. N. 29, 35, 36, 2. Abth., o. 3. Abth., 4. Abth.

Varioliden.

(Werke der 1. Periode, die in der 2. erschienen.)

Op. 21, 23, 24, 25, 27, Nr. 1, op. 33, 36 (2. Symphonie, Ueberbrückung des persönlichen Beethovenschen Symphoniebegriffs), op. 38, 39, 41, 42, 43, 44, 48, 49, 52, 63, 64, 65, 66, 71, 79, 81b, 82, 87, 88, 99, 100.

(Werke, welche die 2. Periode mit der 3. vermitteln.)

Op. 95, das der pompejanischen Ideengruppe (siehe den Text bei op. 101) angehörende Violinquartett in F Moll.

Op. 96 (im Variationensatze dem Veränderungsstyle der 3. Periode genähert). Daß die 7. Symphonie (op. 92) und um so viel mehr die chronologisch ältere 8. (op. 93), das große B Dur-Pianofort-Trio (op. 97) der 2. Periode angehören, ist Kern unserer Anschauungen. Der komplicirtere Thematismus im 1. Satz der A Dur-Symphonie trifft nicht die in der 3. Periode maßgebende Idee, nur den Apparat. Dasselbe gilt vom **Minore** (Trio) des Scherzos im Pianofort-Trio op. 97, dessen Variationensatz hingegen im Veränderungsstyl der 2. Periode niedergelegt ist, wie denn die Behandlung des Pianoforte derselben Stufe in Beethoven angehört.

3. (höchst persönliche oder qualitative) Periode.

Op. 101, 102, 106, 109, 110, 111, 120, 123, 124, 125, 126, 127, 130, 131, 132, 133, 134, 135,

Varioliden.

(Werke, die der 1. (op. 103, 104, 105, 107, 128, 129) und 2. Periode angehören, in der 3. erschienen.)

Op. 103, 104, 105, 107, 108, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 121, 122, 128, 129, 136, 137, 138.

Was auf dieser Tabelle fehlt, ist Vorstufe der ersten Periode (unentwickelte erste Periode).

Die Sichtung nach den zu unterscheidenden Geistesmomenten mag man bei einem rein geistig zu beurtheilenden Gegenstande nach eigener Anschauung modifiziren; im Ganzen diese Eintheilung beizubehalten, wird man schon darum immer mehr genöthigt sein, weil die 3. Periode zumal, deren Physiognomie in einem Takt wie in einem Ganzen nachzuweisen ist, sich sonst nicht genugsam unterscheiden würde.

Den Perioden in opus-Zahlen lassen wir folgende in Jahres-Zahlen entsprechen:

1. Periode; vom Jahr 1783 bis zum Jahr 1805.

Wir hätten die runde Zahl 1800 gewählt, wenn man nicht erst mit dem Jahr 1805 der **Eroica** in der Symphoniegattung der Oper Beethovens mit der mächtigen Trilogie ihrer C Dur-Ouvertüren begegnete, wozu die in Bezug auf erweiterten Klavier-Apparat Epoche machende Solo-Sonate op. 53 kommt, Werke, die für die 2. Periode gewichtiger in die Wagschaale fallen, als die zwischen 1800 und 1805 erschienenen, gleichfalls vollständig als 2. Periode charakterisirten Solo-Sonaten (op. 22, 26, 27, 28, 31).

Andererseits erschienen die 1. Symphonie, das Septett, die 6 ersten Quartette, diese letzten Vertreter der 1. Periode, erst 1801, die 2. (die Uebergangs-) Symphonie im J. 1804, weshalb das Jahr 1800 der 1. Periode eine zu frühe Grenze gezogen hätte.

2. Periode, vom Jahr 1805 bis zum Jahr 1817.

Das Jahr 1817 ist Grenze, weil mit und gleich nach demselben, die zwei ersten, als 3. Periode charakterisirten Werke, erschienen (op. 101, 102), daß diese Werke früher als 1817 komponirt wurden, wäre kein Einwurf, denn nicht nach Vorposten, sondern nach Schlachtlinien auf dem Felde Beethovenschen Geistes, ordnen wir; und die Jahre der Veröffentlichung, nicht die unvollständig und unsicher zu bestimmenden der Entstehung, sind uns maßgebend, sind uns eine Ersatzreihe für die Entstehungen.

3. Periode, vom Jahr 1817 bis zum Jahr 1827.

Wenn man bei der chronologischen Sichtung in Erwägung zieht, was über die geistige gesagt worden (Bd. 2 der Styl in Beethoven) so wird der unpartheiische Forscher sich überzeugen, daß diese Eintheilung, wenn auch keine ohne Ausnahme geltende, dennoch eine mittlere Bestimmung bietet, die ihren Werth hat und nicht leicht einer, den geistigen Abgrenzungen in Jahreszahlen, näher kommenden, zu weichen haben dürfte.

Schlußwort.

Wir scheiden vom Leser, dem wir so viele Jahre angehörten, daß wir ihn wohl lieb gewinnen können. Die Beethoven=Litteratur ist nur für so eben eröffnet zu halten. Erinnern wir an den Kern unserer Anschauungen: nicht von Musik ist in letzter Instanz bei Beethoven die Rede, sondern von einer der Arbeit der Weltgeschichte um Freiheit und Frieden, parallel laufenden, in den Zeichen der Tonsprache, niedergelegten Ideengeschichte. In dieser Beziehung unterscheiden wir im großen Ganzen des Gehalts die zweite Periode von der dritten dahin, daß die durch die zweite vertretenen Ideen bereits Handlungen der Menschheit geworden sind, mit anderen Worten: im Europäischen Leben Realität gewonnen haben, die dritte Periode hingegen ein Seelenleben darstellt, das noch Realität, höhere Handlung und That der Menschheit zu werden hat.

Der Musiker Beethoven kann nach Analogie menschlichen Fortschritts überhaupt, übertroffen werden, der unvergängliche Ruhm den sich Beethoven errungen, besteht darin: die Weltgeschichte instrumental gedacht, noch über die

Grenzen der Geschichte hinaus, als Prophet, instrumental niedergeschrieben zu haben.

Beethoven ist die Philosophie in der Instrumentaldichtung. Es wird eine Zeit erscheinen, wo Alles Philosophie d. h. Folge aus Gründen sein wird. Und das ist die Realität des Idealen auf Erden.

Daß wir durch unser Buch: **Beethoven et ses trois styles**, den Anstoß zu einer neuen Bewegung in der Litteratur des großen Gegenstandes gaben, Oulibischeff, aus Veranlassung desselben, einen Angriff auf Beethoven wagte, der, als letzte Schilderhebung des Geistesfeindes zum Besten des Fleischfreundes in aller Kunst und Dichtung, von der deutschen Presse mit dem Russen Séroff*) an der Spitze, auf immer zurückgewiesen wurde; 1859, H. Professor Marx in Berlin, mit einem, trotz aller Lücken, und erweisbar falscher Standpunkte auf dem Gebiete der Idee, höchst verdienstvollen, neuen Buche über Beethoven, auftrat — das ist Lohn der uns genügt. H. Professor Marx adoptirt unseren, in **Beethoven et ses trois styles** im Skelett aufgestellten Katalog, mit Nennung unseres Namens, den chronologischen Theil der Arbeit, die Jahreszahlen, welche, und in jenem Buch nur so eben approximativ, das Erscheinen der Werke Beethovens

*) Neue Zeitschrift für Musik 1857 Nr. 17—19; Neue Berliner M. Z. 1857 Nr. 43—45. Séroff war der erste Zurückweiser der Oulibischeffschen Anmaßungen gegen einen Weltgeist. Vergleiche Liszt's Schwertstreich gegen Oulibischeff (N. Z. für M. 1858 Nr. 1) und Anerkennung des bleibenden Werthes der citirten Séroffschen Artikel.

bezeichneten, diese Frucht unserer Ausbeutung einer ganzen Bibliothek, stellt H. Professor Marx als Jahreszahlen der Entstehung der respectiven Werke in seine Texte, ohne des Arbeiters, den er dafür falsch benutzte, mit einem Wort zu gedenken.

Wir würden den höchsten Lohn unserer Bestrebungen darin erblicken, daß mit solchem System fortgefahren würde, dabei aber so verdienstliche und tief greifende Arbeiten entständen wie die des von uns hoch verehrten H. Professors und Doctors der Musik.

— Genug, wenn Welle Welle trieb
Und ohne Namen Wirkung blieb. —

Nachtrag.

Zu op. 70. Dem B Dur-Trio op. 97 wird (S. 129) zu unbedingt ein Platz über den Trios op. 70 angewiesen. In diesen letzteren vergißt man entschieden mehr des Instrumentenpersonals und das der Trio-Gattung, zwischen heterogenen Musikmitteln, anhängenden konzertanten (ideenfeindlichen) Elements, als in op. 97, wie wir bei der, zwei Jahre später, geschriebenen Analyse von op. 97 anführen. Nicht als ob wir in diesem Zeitraum op. 97 etwa besser kennen lernten. Alle Werke Beethovens waren uns gleich bekannt, und es giebt kein Bedeutenderes, das wir nicht 30 Jahre in unseren Gedanken mit uns herumgetragen hätten, aber oft erreicht sich der höchste Standpunkt der Beurtheilung ganz zuletzt, am Ende der Gedankenwege. Wir wollen das nur von uns, von unserer Ueberzeugung über op. 97 gesagt haben. Andere denken anders über die Beethovenschen Pianofort-Trios überhaupt und über op. 97 insbesondere.

Zu op. 80. Auf das Beispiel aus der Euryanthe (Anmerkung) wurde ich von Séroff aufmerksam gemacht. Ebenso hat Séroff zuerst erkannt, wie die Chor-Fantasie in Satz-Oekonomie und Bedeutung als Vorläufer der Chor-Symphonie, zu verstehen ist, was außer dem Citat seiner Arbeit, am Schluß der Analyse, in dieser selbst hervorzuheben war.

Zu op. 81a. S. 204 lies: in den ehrenvollen Bann statt Born.

Zu op. 84. Die Notiz über Beethovens geniales Benehmen gegen die treffliche Künstlerin, welche bei der ersten Aufführung des

Egmont in Wien, das Klärchen zu spielen hatte, ist von dieser selbst von Fräulein Adamberger, der einstigen Braut Theodor Körners, später verehelichten von Arnett. Wir verdanken dieselbe dem in hoher ärztlicher Stellung in St. Petersburg lebenden Sohne der Frau von Arnett.

Zu op. 92. 93. Daß die militärischen Momente in der 7. und 8. Symphonie, von Séroff erkannt worden, und wir unsere im 2. Bande aufgestellte Idee, aufgaben, ist zwar gesagt, hätte aber besser zu Anfang als zu Ende der Analyse von op. 92, gesagt werden sollen.

Zu op. 93. S. 256 Anm. ist zu lesen: seit wann sind Trugschlüsse verpönt statt vergönnt.

Zu op. 97. Die Ueberschrift ist: Das Heroen-Trio. Wir wählten die Bezeichnung weil die Ausführenden wahre Heroen auf ihren respektiven Instrumenten sein müssen, auch das persönliche (konzertante) Element des Werks ausgesprochen war.

Druckfehler dieser Art sind der Undeutlichkeit der Handschrift, der Entfernung des Verfassers vom Druckort, nicht der Korrektur zuzuschreiben, welche letztere vielmehr äußerst aufmerksam gemacht wurde und mich verpflichtete.

Ein Zeitgenosse und Freund Beethovens bezeugt, daß sich der entsprechende Wortausdruck zu dem Andante im B Dur Pianofort-Trio, in Göthes Faust findet, Scene im Garten, Faust:

Wer darf Ihn nennen?
Und wer bekennen:
Ich glaub' ihn?

27 Verse, die dem, höchste Ahnungsweihen vertretenden Satze, zu Grunde lägen. Das Faust-Bekenntniß entspricht der Anschauung Beethovens, so viel man diese kennt; jenes Hymnus-Thema dem heiligen Gegenstande. Wir zweifeln somit nicht an dieser Nachricht aus Wien, nach der Leipziger Mus.-Zeitschrift von 1845, die wir nicht besitzen.

Berlioz über op. 97 (J. des Débats 12. Mai 1842): Quelle noblesse de style, quelles mélodies, parlantes! L'Adagio (?)

varié en ré majeur est sublime; le coeur se gonfle à écouter cette archangélique méditation. C'est de la musique, d'un monde inconnu, mais supérieur sans doute à celui que nous habitons. On entendrait cela toute sa vie!

Zu op. 106. S. 46 lies Merges profundo statt Merses.

Zu op. 120. S. 135 Z. 13 hätte ich mich besser und deutlicher so ausgedrückt: „Die große Fuge ist eine Doppelfuge, deren Subjekt, eine Tonal-, deren Kontrasubject, eine Real-Fuge ausmacht der gebrauchte Ausdruck Tonal-Realstyl ist zu uneigentlich.

Zu op. 123. S. 144. Z. 2 von unten lies vertritt statt verritt.

Zu op. 125 Berlioz (J. des Débats 6 février 1849). Et la Symphonie avec choeurs, la grandiose, l'immense, la sublime, à commencé à rouler ses vagues, tantôt sombres comme celles du vieil Océan, tantôt joyeuses et étincélantes de mille feux, et reproduisant toutes les harmonies, toutes les couleurs du ciel et de la terre. Le public (du Conservatoire de Paris) a paru trouver cette ode-symphonie merveilleuse et imposante jusque dans ses plus, impénétrables (?) obscurités (!); il a applaudi; il s'est récrié plusieurs fois, à l'apparition surtout de la mélodie gémissante de l'Adagio; et en sortant les discussions ont recommencé, et l'on s'est disputé comme aux premières exécutions du chef-d'oeuvre. Disputez, disputez; tant que vous ne vous battrez pas, nous ne serons pas contents.

Zum chronologischen Verzeichniß. Anhang I.

1) H. Professor Schindler wünscht zu wissen (3. Aufl. I. 212) wer der erste Verleger der Violin-Romanze op. 50 war? — wir antworten, nicht konjectural, was H. Schindler nicht liebt, positiv — Riedl in Wien — von diesem ging der Verlag auf das Industrie-Comptoir über; später auf Steiner (gefällige Mittheilung der H. Breitkopf nach alten Katalogen und Ausweis ihrer Bücher).

2) Die H. Breitkopf schreiben (11. April 1860) nach Ausweis ihrer Bücher, daß sie bereits zu Anfang 1816, von Steiner in Wien,

25 Exemplare des bei Steiner, wahrscheinlich gegen Ende 1815, erschienenen F Moll-Quartetts (op. 95) verlangt und erhalten hätten.

Dieser positive Nachweis hat unserem Beweisverfahren (Anh. I. J. 1822) vorzugehen, nach welchem das F Moll-Quartett im J. 1822 noch nicht erschienen war. Der Widerspruch mit dem Briefe Peters an Beethoven, auf welchem letzteren wir fußten, ist uns nicht erklärlich. H. Schindler (3. Aufl. I. 197) setzt die Entstehung in's J. 1811 die erste Aufführung am 11. April 1812 (Matinée von Schuppanzigh). Das Erscheinen 1815. Wir geben unsern Beweis gegen diese Angaben auf. Aus dem frühen Entstehen des so äußerst bedeutsamen Werkes, folgt für uns, daß, wenn dieses 11. Quartett so früh entstand, das 10. (das sogenannte Harfenquartett op. 74) wahrscheinlich noch vor den Rasoumowskischen Quartetten (op. 59) entstand, welche letztere, Beethoven, als die bedeutsameren Dichtungen, früher der Oeffentlichkeit übergeben hatte (vergl. die 7. u. 8. Symphonie). So erklärt man sich am Besten, wie die in den Opus-Zahlen genäherten Quartette (op. 74. op. 95) im Geiste so weit von einander entfernt sind; so weit als die 2. und 3. Periode im Geistesprozeß Beethovens. Das F Moll-Quartett, eröffnet, in der Quartett-Gattung, die 3. Periode, welche durch die Quartett-Pentaide (siehe op. 127) fortgesetzt wird.

Wiederholen wir bei dieser Gelegenheit, wie im großen Ganzen des Geistesgehalts, die 2. Periode sich von der 3. dahin unterscheidet, daß die durch die 2. vertretenen Ideen, bereits Handlungen der Menschheit geworden sind, im Europäischen Leben Realität gewonnen haben — die 3. Periode hingegen, ein Seelenleben begreift, das noch Realität zu werden hat, werden wird.

3) Das Terzett op. 116 (tremate empi) erhielten die Hrn. Breitkopf im Februar 1826 als Novität; folglich war dasselbe im Manuskript von Beethoven dem Fürsten Galitzin in St. Petersburg im J. 1825 zugeschickt worden (siehe op. 127 Anm.).

4) Die Hrn. Breitkopf erhielten als Novitäten: a. die Chor-Symphonie (op. 125) im Juli 1826; b. die Ouvertüre in C, op.

124 im August 1826; c. die D Messe (op. 123) aber erst am 20. April 1827. In diesen Jahren waren somit jene Werke auch bei Schott in Mainz erschienen, wie H. Schindler richtig angiebt (3. Aufl. II, 151, 152, 153). Eben so gewiß aber weiß H. Schindler wenn er (3. Aufl. II. 153) das Erscheinen der Ouvertüre in C (op. 115) in's J. 1830, das der König-Stephan-Ouvertüre (op. 117) ins J. 1828, setzt, und schreiben die H. Breitkopf nach Ausweis ihrer Bücher (11. April 1860) sie hätten die Ouvertüre op. 115, im Februar 1827 (also noch bei Lebzeiten Beethovens); die Ouvertüre op. 117, im November 1827, als Novitäten von Haslinger bezogen.

Das Privilegium von Schott gegen Nachstich, vom 15. August 1825, auf dem wir unsere Angabe des Erscheinens von op. 123, 124, 125 gründeten, war somit dem Erscheinen dieser Werke, respective um ein und zwei Jahre, voraufgegangen.
